GUIDE PRATIQUE
DE L'ÉCRIVAIN

DU MÊME AUTEUR

Derniers titres

Cher Stendhal. Un pari sur la gloire, Presses de Valmy, distribution Casteilla.

Stendhal, Sartre et la morale ou la Revanche de Stendhal, version électronique et version papier : www.lepublieur.com. Traduit en japonais et en italien.

Picasso par Picasso, Ramsay. Traduit en espagnol, portugais et roumain.

Écrire est un miracle, Bérénice (11 rue de la Glacière, 75013 Paris).

Anthologie

Mes délirades, Florilège des grands textes de San Antonio, avec la collaboration d'Yves Feugeas, Pocket.

Enregistrements

La Maison Tellier et autres nouvelles, (coffret de deux CD), Frémeaux et associés.

À paraître

Grammaire illustrée du français moderne, en collaboration avec Pascale Marson, Maxi-Livres.

La Pensée politique de l'Antiquité à nos jours en 80 citations expliquées, en collaboration avec Philippe Forest, Maxi-Livres.

PAUL DESALMAND

GUIDE PRATIQUE DE L'ÉCRIVAIN

- Comment présenter son manuscrit
- Comment trouver un éditeur
- Comment défendre ses droits

En fait de préceptes, on n'en a encore trouvé que deux : le premier qui conseille de naître avec du génie ; c'est l'affaire de vos parents, ce n'est pas la mienne ; le second qui conseille de travailler beaucoup, afin de bien posséder son art ; ce n'est pas non plus la mienne.

Taine.

SOMMAIRE

SOMMAIRE

IV PRÉSENTATION DU TAPUSCRIT

V PROTECTION DU TAPUSCRIT

VI RECHERCHE D'UN ÉDITEUR

VII NOTIONS D'ADMINISTRATION ET DE COMMERCE

VIII SITUATION JURIDIQUE DE L'AUTEUR

ABRÉVIATIONS

Æ : autoédition ou auto-édition.

C/A : édition à compte d'auteur.

C/E : édition à compte d'éditeur.

CPI : Code de la Propriété Intellectuelle.

sq. : et ce qui suit.

Pour toutes les abréviations correspondant à des sigles, se reporter au chapitre « Adresses » p. 342 *sq.*

POUR QUI ?
POUR QUOI ?

Pour qui ? Pour tous ceux qui envisagent d'écrire un livre. Pour tous ceux qui, ayant écrit un livre, souhaitent passer à la publication. Pour ceux qui, ayant publié, ont des problèmes avec leur éditeur. Pour ceux aussi qui, souhaitant publier, veulent, en fonction du principe qu'il vaut mieux prévenir que guérir, aller au-devant de problèmes éventuels. Enfin pour tous ceux qui parlent de l'édition sans y rien connaître et pourront, grâce à cette lecture, revenir sur les clichés qui courent.

Pour quoi ? Pas pour donner du talent à ceux qui n'en ont pas. Même pas pour apprendre à écrire aux débutants. Pour apprendre le b.a. ba du métier. L'écriture n'est pas qu'un artisanat. Mais elle est un artisanat dont il faut apprendre les rudiments.

L'ouvrage est articulé autour de grands centres d'intérêt. Les trois premières parties fournissent sur le livre et sur l'édition l'information minimale. Ce qui permet de gagner du temps dans la suite de l'exposé. Plusieurs chapitres sont ensuite consacrés à la présentation du tapuscrit et à sa protection. Il n'est pas nécessaire d'être un champion du traitement de texte pour publier, mais il faut tout de même faciliter la tâche de l'interlocuteur, éditeur, maquettiste ou imprimeur et même tout simplement les respecter. La façon de protéger un texte mis en circulation sera étudiée avec soin.

Le livre écrit, totalement ou en partie selon les cas, reste à trouver un éditeur et souvent, à ce moment, les difficultés commencent. Ce guide n'apporte pas la solution miracle. Il y a beaucoup d'appelants et peu d'élus. J'étudie, au travers des trois principaux types d'édition, les moyens qui permettent de se donner le maximum de chances et d'éviter les erreurs fatales.

Quand sont résolues les deux grandes difficultés – écrire le livre et trouver un éditeur –, se présente l'épineuse question du contrat. L'éditeur se trouve souvent en position de force, surtout pour les débutants. Ce n'est pas une raison pour signer les yeux fermés.

L'écriture est une affaire personnelle et de longue haleine. Il n'existe évidemment pas de recette. Quelques conseils cependant peuvent être utiles pour débloquer le processus, ne pas partir sur de fausses pistes, se former. Car si compte le travail au moment de l'élaboration du texte, un travail plus important encore est celui, étendu parfois sur des dizaines d'années, qui prépare ce moment. La fin de l'ouvrage s'y attachera. Elle apportera, en particulier, une information sur ce qui permet d'améliorer sa maîtrise de la langue.

Pour écrire un chef-d'œuvre il suffit, outre le talent, de trois choses : quelques rames de papier, un stylo et une corbeille à papier. Il est bon d'y ajouter quelques dictionnaires.

La partie « Se documenter », qui suit le fil du livre, est particulièrement fournie. Un index se rapportant à l'ensemble du texte et à cette documentation permet de s'y retrouver.

Je parle à la première personne du singulier et emploie le tutoiement comme dans les anciens livres de métier. Je m'adresse en priorité aux débutants, avec cependant la certitude que, en tel ou tel endroit, j'apprendrai quelque chose aux spécialistes.

I

ÉCRITURE ET ÉDITION

1. Deux types d'écriture
2. Trois types d'édition

1
DEUX TYPES D'ÉCRITURE

On pourra s'étonner de ce qu'un livre qui s'annonce résolument pratique commence par un exposé théorique sur l'écriture. Tout d'abord, il n'y a rien de plus pratique qu'une bonne théorie. Les distinctions mises en place au début permettent de gagner du temps par la suite. En effet, les façons de procéder sont radicalement différentes, sur le plan éditorial, selon les cas. Le peu de temps apparemment perdu au départ sera regagné par la suite, au moment où seront étudiées des situations particulières.

Avant toute discussion en matière d'écriture et d'édition, il importe de distinguer l'**écriture d'information** et l'**écriture de création**.

Information et création

L'écriture d'information

L'**écriture d'information** est celle où la langue ne sert qu'à véhiculer une information. Une recette de cuisine, un rapport, une thèse, un article de journal le plus souvent, mais aussi un manuel d'enseignement, une étude historique, un mode d'emploi, toute la production scientifique ou documentaire, une enquête, et bien d'autres types de textes, se rattachent à cette façon d'utiliser la langue. L'auteur s'efface derrière l'information qu'il souhaite transmettre. Seule est en œuvre la *fonction référentielle* du langage.

Nous sommes dans le monde de ce que Mallarmé appelait « l'universel reportage ».

L'écriture de création

L'**écriture de création** correspond au domaine plus restreint où le scripteur cherche à produire un effet par des moyens autres que la seule présentation d'une information. L'auteur peut, ne se contentant pas de démarquer le réel, créer des personnages et un contexte imaginaires. Il a la possibilité d'agir sur le lecteur par les sonorités, le rythme, les images et de nombreux procédés de style. Le philosophe peut, de son côté, créer des concepts nouveaux et construire une théorie.

Dans tous les cas, celui qui écrit crée un univers : monde de fiction pour celui qui imagine des personnages parfois plus réels que les gens qui nous entourent ; architecture de mots, constituant aussi un univers, pour celui qui, privilégiant la fonction poétique du langage, par un style qui lui est propre, crée une langue dans la langue ; univers philosophique d'une théorie.

L'écriture de création ne se contente pas de transmettre. Elle *invente*. L'auteur de fiction invente des mondes (même quand il prétend copier le réel) et, avec ses personnages, fait, selon le mot de Balzac, concurrence à l'état civil. Le poète invente des images, une langue et parfois des mots. Le philosophe crée des notions nouvelles à quoi s'ajoutent souvent une méthode et un mode d'expression neufs. Il se distingue ainsi du professeur de philosophie qui transmet seulement un héritage. Dans tous les cas, l'écrivain crée un univers ayant son style et son unité, style original pour les meilleurs.

Le documentaire et le littéraire

Pour désigner ces deux attitudes devant l'acte d'écriture, on peut préférer d'autres mots. Très souvent le **documentaire** est opposé au **littéraire**.

Comme cela vient d'être montré, le « littéraire » déborde ce que l'on appelle communément la littérature, même si celle-ci en représente l'essentiel. Elle ne constitue qu'un sous-ensemble comme la poésie – forme la plus littéraire de la littérature – représente un sous-ensemble du continent littéraire

D'autres termes sont employés. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?,* Sartre distingue, par exemple, la *poésie* de la *prose.* D'autres opposent le *poétique* et la *communication* ou encore le *sens des mots* et le *poids des mots*. L'opposition *fiction/non-fiction,* chère aux anglophones, ne recoupe pas l'opposition entre l'emploi transitif et l'emploi intransitif du verbe « écrire ».

Les éditeurs et les diffuseurs distinguent aussi le *thématique* du *littéraire.* Certains d'entre eux se cantonnent au thématique jugé plus sûr. Peu importe. L'essentiel est de bien mettre en place cet outil théorique fondamental.

La marche et la danse

Un parallèle entre la marche et la danse permet de bien sentir ce qui distingue l'écriture d'information de l'écriture de création et notamment la *fonction référentielle* de la *fonction poétique*.

La marche correspond à l'écriture d'information. Elle est déterminée par un objectif précis dont on pourrait dire qu'il lui est extérieur : aller d'un point à un autre, transporter quelque chose, entretenir sa forme, participer à une compétition. Le critère d'appréciation est l'efficacité en relation avec l'objectif fixé. La plus ou moins grande élégance du marcheur n'est pas prise en compte. On ne s'intéresse pas à la marche en elle-même. Dans ce sens, il a été dit que le mot est le commis voyageur de l'idée. Il « place » l'idée et se fait oublier comme le commis voyageur place un produit avant de disparaître.

Il en va tout autrement de la danse. Cette fois les mouvements du corps sont appréciés en eux-mêmes et indépendamment de tout autre objectif. Le danseur crée de la beauté et ne s'assigne aucune autre fonction. Un esprit tatillon pourrait faire remarquer qu'il peut vouloir gagner de l'argent, ce qui correspond bien à un objectif non esthétique. En réalité, il ne s'agit que d'un objectif second. La danse se définit bien comme l'utilisation du corps à des fins esthétiques et n'a pas d'autre fonction directe. L'écriture de création, de la même façon, a pour but d'agir sur le lecteur par la manière et non par la matière.

Écrivain et écrivant

Dans la ligne de Mallarmé, Valéry, Sartre et Jakobson, Roland Barthes décrit très bien la différence entre les deux modes d'approche de l'écriture dans un article intitulé « Écrivain et Écrivant » qui a été repris dans ses *Essais critiques.* Barthes, de qui est venue l'opposition *écrivant/écrivain,* oppose l'emploi transitif du verbe « écrire » (*Il écrit un rapport*) à son emploi intransitif (*Il écrit*).

Pour l'**écrivant**, la langue n'est qu'un outil. Il veut témoigner, expliquer, enseigner. Il le fait en utilisant la langue comme un moyen mis au service de la pensée. Son projet est « naïf » dans la mesure où il n'y a rien d'autre dans son message que ce qu'il veut dire.

L'emploi de la langue par l'**écrivain** est beaucoup plus complexe. Il s'agit bien encore de produire un effet, mais avec un travail qui porte sur la langue elle-même plus que sur le sens qu'elle transporte. « *L'écrivain ne peut avoir de conscience naïve : on ne peut travailler un cri sans que le message porte plus sur le travail que sur le cri.* » Le message de l'écrivain est toujours chargé d'ambiguïté. Même quand il affirme, il interroge encore.

Nuances

Dès que l'on a établi une distinction entre deux catégories, il est nécessaire de montrer qu'elles ne sont pas séparées par une frontière linéaire intangible. Il arrive souvent que l'écrivant déborde de son domaine et soit peu ou prou écrivain. Ainsi, à partir du moment où l'historien n'en reste pas à un compte rendu neutre des faits, où il s'implique et cherche à séduire, il passe du côté de la littérature. Il en va de même pour le journaliste qui fait un reportage. Les meilleurs reporters, à l'instar d'Albert Londres, se rangent parmi les écrivains. George Orwell, qui fut journaliste et écrivain, dit cela très bien : « *Dès que l'on se trouve au-dessus de l'indicateur des chemins de fer, il n'est pas de livre totalement dénué de considérations esthétiques.* »

Par ailleurs, sauf dans quelques cas limites, la fonction référentielle qui s'oppose à la *fonction poétique* ne disparaît jamais tout à fait. La littérature sans sujet reste marginale. Pas de commune mesure avec ce que représente l'art abstrait par rapport à l'art figuratif. L'*essai* est plus littéraire que la thèse et donc plus proche de l'écriture de création même si le savoir transféré reste important. Le *pamphlet* est plus marqué stylistiquement que le *mémoire.*

Au XIXe siècle, tout un pan de la production romanesque comportait une bonne part d'écriture d'information. La fiction remplissait un but documentaire sur tel ou tel milieu, un peu celui qu'a, de nos jours, le reportage. Cet aspect n'a pas entièrement disparu et il est possible de dire, par référence à nos deux catégories, que le roman, aujourd'hui, reste encore très souvent un genre bâtard. Ou si l'on préfère un genre mixte.

L'écrivant, sauf dans des cas limites, est peu ou prou écrivain. L'écrivain reste toujours quelque peu écrivant. Barthes le reconnaît d'ailleurs en constatant que ses contemporains essaient de faire aller de pair les deux modes de production : « Nous voulons *écrire quelque chose* et en même temps, *nous écrivons* tout court. Bref notre époque accoucherait d'un type bâtard : l'écrivain-

écrivant. » En fait, cette double postulation – journalistique et poétique – est de tout temps. Cela n'enlève rien à l'intérêt de la distinction qu'il faut conserver.

Différences sur le plan éditorial

L'attitude de l'**auteur** (notion qui regroupe l'écrivant et l'écrivain) est, face au texte, très différente selon les cas. Je reviendrai sur ce point en fin d'ouvrage, me limitant ici au domaine éditorial. Il est possible de s'arrêter sur trois points.

• Les écrivains et les écrivants sont considérés par la loi comme des auteurs d'« œuvres de l'esprit » et, sur le plan juridique, traités de la même manière. Les cas où le texte dû à un écrivant n'est pas considéré comme une « œuvre de l'esprit » sont exceptionnels.

• L'expression « littérature générale » employée par les éditeurs français, notamment dans le Code des usages, englobe le *littéraire* (roman, théâtre, poésie) et le *documentaire* (critique, analyse, essai, document d'actualité, reportage, document politique, mémoires, témoignage, biographie).

• La production éditoriale correspondant à l'écriture d'information (le thématique, le documentaire) prédomine largement puisqu'on peut estimer sa part à 90 % de l'ensemble des ouvrages produits.

• Le fonctionnement du système éditorial est très différent selon que l'on se trouve dans un domaine ou dans l'autre. La réponse aux questions que vous vous posez diffère du tout au tout en bien des points. Faut-il envoyer un manuscrit terminé ? L'éditeur passe-t-il des commandes ? Quelle part d'intervention de l'éditeur dans l'élaboration du texte est-elle acceptable ? Comment fonctionne le « pacte de préférence » (par lequel l'éditeur se réserve partiellement les œuvres ultérieures de l'auteur) ? En fonction du type d'écriture, la réponse diffère.

Documentation page 354.

2
TROIS TYPES D'ÉDITION

De même qu'il faut, dès le départ, distinguer deux modes d'écriture, il importe de caractériser avec netteté les différentes manières de passer de l'écriture à la publication.

Les trois principales voies qui s'offrent pour transformer le manuscrit en livre correspondent à trois catégories :

– édition à compte d'éditeur (C/E) ;
– édition à compte d'auteur (C/A) ;
– autoédition (Æ).

Il existe une quatrième voie, l'édition *en compte à demi* qui est une voie fantôme, ce qui explique que nous ne lui consacrions pas une place équivalente aux autres procédures.

Critères

Les critères qui permettent d'établir les distinctions entre les trois types d'édition sont les réponses à trois questions :

– qui investit de l'argent dans l'entreprise ?
– qui fait le travail ?
– qui défend le livre devant les tribunaux ?

Pour le travail, il faut distinguer le travail en amont de la fabrication (mise au point du manuscrit, maquette, iconographie, droits de reproduction, etc.) et le travail en aval (fabrication, stockage, promotion, vente, défense en justice, destruction des invendus, assurance).

Édition à compte d'éditeur

L'**édition à compte d'éditeur** (C/E) se caractérise par le fait qu'un spécialiste du livre choisit d'exploiter à ses frais le manuscrit d'un auteur. En conséquence :

– l'investissement est fait par l'éditeur avec, le cas échéant, les aides qu'il a pu se procurer (mais sans aucun apport de l'auteur) ;

– le professionnel impliqué effectue un travail important en amont et en aval de la fabrication avec parfois la possibilité de déléguer ;

– l'éditeur devient le propriétaire exploitant du texte ;

– l'éditeur est propriétaire du tirage ;

– l'auteur a cédé la propriété du texte (droit patrimonial), mais il conserve un droit de regard sur l'utilisation qui en est faite (droit moral) ;

– la rémunération de l'auteur, appelée « droit d'auteur », est proportionnelle au nombre d'exemplaires vendus et aux autres revenus générés par le livre ; les pourcentages sont prévus par le contrat ;

– l'éditeur doit équilibrer son budget et même faire des bénéfices en vendant un nombre suffisant d'ouvrages.

L'édition à C/E, dite aussi *édition traditionnelle* ou encore *édition de librairie,* est un métier à risques. En effet, pour un livre qui rapporte de l'argent, il y en a de nombreux qui ne couvrent pas leurs frais ou les couvrent tout juste.

Édition à compte d'auteur

Pour distinguer l'éditeur en C/A de l'éditeur en C/E, il sera désormais appelé « éditeur-prestataire » (prestataire de services) ou « éditeur-entrepreneur ».

L'édition à compte d'auteur (C/A) se caractérise par le fait que l'auteur exploite ses droits patrimoniaux (dit aussi « pécuniaires ») en faisant appel aux services rémunérés d'un spécialiste du livre. En conséquence,

– l'investissement est fait par l'auteur ;
– l'éditeur-prestataire a une obligation de conseil dans tous les domaines ;
– l'importance du travail en amont et en aval est très variable selon les cas, mais tout doit être prévu dans le contrat ;
– l'éditeur-prestataire est en faute s'il n'effectue pas le travail de distribution, de diffusion et de promotion éventuellement prévu dans le contrat ;
– l'auteur conserve la propriété des droits d'exploitation relatifs au texte ;
– l'auteur est propriétaire du tirage ;
– l'éditeur-prestataire n'a pas fondamentalement besoin de vendre des livres pour faire des bénéfices.

Le problème de la défense du livre devant les tribunaux sera évoqué plus loin.

Comme on le constate, la différence est radicale avec le C/E. Dans le cas du C/A, l'auteur est le client privilégié d'un prestataire de service. Les chapitres ultérieurs permettront d'expliciter les différences.

Dès l'instant, il est possible cependant d'attirer l'attention sur un point important en matière d'édition à compte d'auteur. **L'auteur est propriétaire non seulement des droits sur les exemplaires papier, mais de tous les droits générés par son œuvre.** Ainsi, dans le cas où un film serait tiré de son texte, la totalité des droits lui est versée et cela sans passer par l'éditeur. Dans l'édition en

C/E, à l'opposé, l'éditeur, sauf accord contraire, reçoit la totalité des ressources provenant du film et reverse à l'auteur (quand tout se passe bien) la part prévue par le contrat.

Un éditeur à C/A sérieux et honnête (il y en a) intervient en amont et pas seulement pour la composition et la couverture. Il demande, si nécessaire un travail de correction pour que l'ouvrage publié ne nuise ni à son image ni à celle de l'auteur. Quand il respecte son contrat, il intervient aussi en aval pour la promotion et la distribution.

Cette situation idéale se présente rarement. Ce type d'édition a donné lieu et donne encore lieu à de nombreux abus.

Autoédition

Il existe une confusion fréquente entre le compte d'auteur et l'autoédition qu'il importe d'éviter. L'autoédition (Æ) se caractérise par le fait que l'auteur est responsable de toute la chaîne du livre et qu'il exploite directement les droits patrimoniaux attachés au texte. En conséquence :

– l'investissement est fait par l'auteur avec ou sans aides extérieures ;

– l'auteur est responsable de la totalité des différentes phases de la chaîne du livre et il délègue dans des proportions variables selon les cas ;

– l'auteur est évidemment propriétaire des droits et du tirage ;

– il est fondamental que l'auteur vende un nombre suffisant de livres s'il est dans la nécessité d'équilibrer son budget ;

– l'auteur assume seul, le cas échéant, la défense du livre devant les tribunaux.

Le chapitre consacré à ce type d'édition insistera sur les précautions à prendre pour éviter les erreurs fréquemment rencontrées.

L'autoédition est une formule plus judicieuse que le C/A pour ceux qui n'ont pas réussi à être acceptés par le C/E. Elle peut correspondre aussi à un choix pécuniaire ou idéologique. En effet, contrairement à une idée répandue, l'autoédition n'est pas le lot des seuls recalés de l'édition en C/E. Des auteurs célèbres y ont eu recours comme Marcel Pagnol pour la littérature et Claire Brétécher pour la bande dessinée. De la même manière, Yves Perrousseaux, dont nous conseillons plus loin les manuels de typographie ou de mise en page, a estimé que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même. Il est vrai que son niveau de professionnalisme est supérieur à celui qui se rencontre dans bien des maisons d'édition. Un problème fondamental se pose dans ce cas de figure. Se chargeant de toutes les phases de la fabrication du livre, du stockage, de la promotion, de la vente, de la paperasserie administrative, des questions juridiques, l'auteur autoédité doit encore garder le temps d'écrire.

Compte à demi

Le CPI (Code de la propriété Intellectuelle), Art. L 132-3, estime que *le compte à demi* ne constitue pas un contrat d'édition tel qu'il l'a défini auparavant :

> « Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit chargent un éditeur de fabriquer à ses frais et en nombre, des exemplaires de l'œuvre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminée au contrat, et d'en assurer la publication et la diffusion, moyennant l'engagement réciproquement contracté de partager les bénéfices et les pertes d'exploitations, dans la proportion prévue. »

Pour le CPI, ce contrat correspond à une société en participation. Il est donc régi par les dispositions que prévoit le Code civil et par les conventions et usages. L'éditeur participe en apportant son « industrie ». L'auteur participe en fournissant son manuscrit et seulement son manuscrit. L'éditeur assume seul le risque éditorial jusqu'au moment du bilan.

Cette possibilité offerte par la loi n'est qu'exceptionnellement utilisée. Du fait de la difficulté d'évaluer les frais de l'éditeur au

moment du calcul des bénéfices, elle est sujette à conflit. C'est la raison pour laquelle les éditeurs ont laissé de côté ce type de montage et pour laquelle nous le déconseillons.

C/E, C/A et Æ

Les éditeurs à C/E méprisent souverainement le compte d'auteur et l'autoédition. Il est vrai que le C/A et l'Æ ont un inconvénient majeur : n'importe qui peut mettre sa signature sur un livre pourvu qu'il ait de l'argent. D'où trop souvent, des livres inconsistants, bourrés de fautes, mal maquettés, mal brochés et parfois indigents du point de vue du contenu. Cela n'est pourtant pas obligatoirement le cas et l'on trouve, en C/A ou en Æ, des ouvrages remarquablement fabriqués et d'une très bonne tenue intellectuelle. Et, dans l'édition traditionnelle, des livres ni faits ni à faire sur le plan technique et/ou intellectuellement nuls. Par ailleurs, les éditeurs à C/E pratiquent souvent le C/A sans l'avouer.

Différentes pratiques

L'édition en C/E est un métier à risques puisque celui qui investit n'est pas sûr de rentrer dans ses fonds. Et encore moins sûr que son capital fructifiera. Les éditeurs qui font faillite ne sont pas rares. Éric Losfeld a intitulé son autobiographie : *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer.*

Il y a toujours un côté joueur chez l'éditeur. Il sait qu'une partie de ses livres « se planteront », mais parie toujours sur l'espoir que l'un d'eux centuplera la mise. Joueur, mais aussi chasseur de trésor, en l'occurrence le best-seller, ou encore mieux le long-seller qui, à lui seul, est une garantie de pérennité pour la société.

L'éditeur essaie de ne pas prendre totalement à sa charge l'investissement en recourant à différentes pratiques : la **souscription**, la **subvention**, la **publicité**, le recours à un **packager**.

Dans le cas de la **souscription**, l'investissement est partiellement ou totalement effectué par l'acheteur qui prépaie l'ouvrage. La **subvention** peut être d'origine publique ou privée. Dans ce dernier cas, on parlera plutôt de **mécénat**. L'investissement est effectué respectivement par le contribuable et le consommateur.

La **publicité** peut être affichée ou déguisée. Il arrive que la publicité, sous la forme de pages s'affichant comme telle, paie entièrement la fabrication de l'ouvrage. La publicité peut-être déguisée. À la suite d'accords avec de grandes firmes le héros fumera telle marque de cigarette ou boira tel apéritif. L'auteur, dans certains cas, constate que sans le prévenir, on a changé la marque du produit utilisé par son personnage.

Le **packager**, qui travaille souvent au niveau international, peut fournir un livre clé en main. Tout le travail en amont de la fabrication (ou même de la commercialisation) a été fait par lui.

Ces pratiques peuvent être mises en œuvre dans le cadre du C/A ou de l'Æ. La pratique systématique de la souscription, surtout par des relations qui ne pensent à vous qu'à cette occasion, finit cependant par avoir un côté « T'as pas un euro ? ». Par ailleurs, il est beaucoup plus difficile pour le C/A ou l'Æ d'obtenir des aides que lorsque la demande est effectuée par un éditeur patenté.

Pour en rester au cas du C/E, dans toutes les situations évoquées, l'auteur n'est jamais mis à contribution. Ainsi, lorsqu'un éditeur à C/E lie la signature du contrat au résultat d'une souscription préalable qu'il réalise lui-même, cela reste une édition à C/E. Mais si cet éditeur lie la signature du contrat au résultat d'une souscription que doit réaliser l'auteur, cela devient du compte d'auteur abusif.

Le compte d'auteur inavoué ou déguisé

Avant 1957

Avant la loi de 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique, la situation était assez floue. La distinction entre le C/E et le C/A

n'était pas toujours très nette. L'éditeur n'hésitait pas à mettre les auteurs à contribution. Cela apparaît bien dans le récit que fait Henri Muller, collaborateur de Bernard Grasset, dans *Trois pas en arrière.* Il apparaît, dans ces souvenirs, que Bernard Grasset a beaucoup pratiqué le compte d'auteur à ses débuts. Le succès venant, il en perçut le risque majeur – celui de dégrader son image de marque – et mit la pédale douce. Mais son associé Louis Brun n'avait pas ces scrupules. Ayant besoin d'un appareil de prothèse, il publia le très mauvais recueil de nouvelles de son dentiste. Ses collaborateurs lui faisant remarquer la médiocrité de l'œuvre, il répondit : « *Mais il le sait !* ». Henri Muller, qui évoque cette réponse dans ses souvenirs, commente ainsi : « *Et ce jour-là nous comprîmes que rien n'empêcherait le roman du dispensateur des permis de circuler de la S.N.C.F., d'être édité, contre vents et marées.* »

Il serait injuste de faire un sort à Grasset qui n'était pas le seul à agir ainsi. Comme les meilleurs (les autres ont coulé), il savait modérer l'âpreté de son commercial et surtout il utilisait l'essentiel de son énergie pour mettre la main sur de bons auteurs ou pour conserver ceux qui travaillaient chez lui.

La loi de 1957

La loi de 1957, reprise dans le Code de la Propriété Intellectuelle (1985), distingue nettement le véritable éditeur du simple prestataire de service. Les parties consacrées au C/E et au C/A reviendront longuement sur cette opposition. Il suffit de dire, pour l'instant, que si l'évolution est manifeste, par rapport à l'époque qu'évoque Henri Muller, le compte d'auteur déguisé ou inavoué continue de se pratiquer.

Documentation page 359.

II

CINQ RÉVOLUTIONS

1. De la typo à la PAO
2. L'impression numérique
3. Internet et le livre électronique
4. L'explosion du multimédia
5. Marketing planétaire

1
DE LA TYPO À LA PAO

En quelques décennies, le monde de la fabrication du livre a été complètement chamboulé par l'arrivée de nouvelles techniques et l'évolution des mœurs. Au point que certains s'interrogent à propos de la survie du livre tel qu'il existe depuis plusieurs centaines d'années. Il a encore de beaux jours devant lui, mais celui qui tient la plume et la souris doit connaître l'état des lieux afin de s'organiser en conséquence pour ce qui est de la création et de la préservation de ses droits. Cinq chapitres seront consacrés à :

1. La PAO (Publication Assistée par Ordinateur).
2. L'impression numérique.
3. Internet et le livre électronique.
4. L'explosion de l'audiovisuel.
5. Le triomphe des commerciaux ou le marketing planétaire.

Ce chapitre s'arrête sur la première de ces révolutions.

De Gutenberg au XVIIIe siècle

Ce qui est considéré comme le premier livre « imprimé » est la bible dite « à 42 lignes » (par page) de Gutenberg dont on situe l'impression en 1455 sans une absolue certitude. Elle avait été précédée de quelques brochures qui constituaient des essais.

Gutenberg n'était pas tout à fait le premier à utiliser des caractères mobiles. On peut parler d'imprimerie à partir de ce moment parce que la technique de la xylographie qui a précédé ne recourait pas à une pression (par le biais d'une « presse »).

Quatre siècles sans changement

Jusqu'au début du XXe siècle, soit pendant presque quatre siècles, on a continué à fabriquer des livres de la même manière. Les tâches se sont seulement spécialisées avec les **compositeurs** ou **composeurs** qui agencent les caractères puisés dans la **casse** et les **pressiers** qui tirent les feuilles avec une presse dont le maniement demande beaucoup de vigueur. Le **prote** coordonne les différentes tâches. Tout reste artisanal. La presse qui est la seule machine n'impose pas son rythme.

Philippe Minard, dans *Typographes des lumières,* fait très bien revivre sous nos yeux la vie de ces ateliers :

> Le compositeur est celui qui transforme le texte manuscrit en un assemblage de caractères d'imprimerie. Il a disposé devant lui sa « casse » : un large tiroir disposé sur un plan incliné, à hauteur de ses mains, qui se divise en une multitude de petits casiers, les « cassetins ». Dans chacun de ceux-ci une lettre ou un caractère typographique à des dizaines d'exemplaires. Le « haut de casse » recueille les capitales ; dans les « bas de casse » les minuscules, les chiffres, les espaces qui séparent les mots s'ordonnent sagement. Tous ces caractères mobiles présentent leur « œil » aux doigts experts du typographe, qui connaissent leur place exacte, sans que le secours du regard soit nécessaire. Tandis que les yeux suivent attentivement le manuscrit calé sur le « visorium », au-dessus de la casse, la main travaille en aveugle, puisant une à une les lettres qui s'alignent dans le « composteur », serré par l'autre main. Lorsqu'une ligne est terminée, elle rejoint les autres sur la

> « galée », une pièce de bois plate fermée sur trois côtés par des rebords coulissants, réglée selon le format voulu pour la page imprimée. La « galée » ainsi justifiée se remplit peu à peu, une ligne après l'autre et page après page, le texte se mue en lourds assemblages de signes métalliques. Chaque atelier dispose d'un arsenal de caractères de toutes tailles, en romain ou en italique. Ils sont là par milliers, qui attendent l'encre, certains soigneusement distribués dans les casses selon leur taille, d'autres encore mélangés, en paquets, et de nombreuses jattes en bois débordent de lettres, signes, cadrats et autres vignettes ou ornements typographiques.
>
> Les gouverneurs de cette armée de plomb, les compositeurs qui saisissent sans hésiter les caractères dans les cassetins, forment l'équipe des "singes". C'est sans doute le mouvement rapide et incessant de leur main qui leur a valu ce surnom.
>
> Philippe Minard, © Champ Vallon, collection Époques.

La composition était d'autant plus complexe qu'elle se faisait à l'envers (en miroir). Les pages composées sont ensuite agencées sur une plaque de marbre dans un ordre correspondant à l'impression d'une feuille comportant plusieurs pages au recto et au verso. La **forme** ainsi **imposée** qui pèse autour de vingt kilos est alors confiée aux pressiers qui, en raison de leur force physique, sont appelés les **ours**.

Depuis Gutenberg peu de changements donc. La composition avec des caractères mobiles d'une part, jusqu'au milieu du XIXe siècle, la presse de l'autre, souvent dans la même pièce.

XIXe siècle : du caractère mobile au plomb fondu

La composition à partir de caractères mobiles avait ses limites. Un bon ouvrier ne dépassait pas **mille à douze cents lettres et signes typographiques à l'heure** (soit l'équivalent d'une page dactylographiée pas très tassée). De nombreuses tentatives ont été faites pour mécaniser cette tâche. Elles aboutissent à la fin du XIXe siècle avec les fondeurs de lignes dont la plus célèbre est la Linotype (1888 en France, plus tôt aux USA). Un clavier permet la mise en place de matrices correspondant aux formes des caractères. Une fois la ligne composée, du plomb fondu emplit les matrices. Quand le plomb est refroidi, les lignes sont assemblées pour constituer une page. Progressivement amélioré, ce procédé permet de composer, selon les cas, entre **cinq et dix mille signes à l'heure**, soit de cinq à dix fois plus qu'avec la composition traditionnelle.

XXe siècle : de la photocomposeuse à la PAO

Les photocomposeuses

Au XXe siècle, l'impression avec des films remplace celle partant d'une composition métallique. Mais ces films sont encore, dans un premier temps, obtenus à partir d'une composition métallique. La **photocomposeuse** apparue vers 1950 permet de faire l'économie de celle-ci.

La photocomposeuse permettait d'aller plus vite qu'auparavant, avec une formation plus courte, mais elle ressemblait encore aux anciens procédés en ce que l'on continuait à agencer les éléments et à corriger « à la main » (en usant de la colle, du blanc machine et du bistouri).

La PAO

La PAO (Publication Assistée par Ordinateur) commence à être opérationnelle vers 1960. Elle évolue très vite et rend caduque les autres techniques qui ne subsistent plus qu'à titre résiduel. La composition se fait sur écran. L'imprimeur peut partir de textes

sortis sur l'imprimante reliée à l'ordinateur ou du support électronique contenant la composition (d'où il tirera le document qui lui convient ou qu'il utilisera directement). Cette solution présente de nombreux avantages.

• Elle permet d'aller plus vite pour la mise au point d'une page.

• Pour les ouvrages simples, une dactylographe peut être formée en quelques jours (rien à voir avec la formation longue et complexe des anciens typographes).

• La correction devient beaucoup plus simple et peut bénéficier des correcteurs électroniques qui sont de plus en plus performants.

• De nombreux déplacements sont supprimés (la composition peut être envoyée en quelques secondes à l'imprimerie proche ou à l'autre bout du monde et renvoyée de la même manière).

• Les logiciels sur le marché permettent de disposer d'une grande quantité de polices et l'ordinateur peut leur donner la dimension qui lui convient ; aucun atelier, dans le passé, n'a pu disposer d'un choix aussi vaste.

Sur le plan technique, il est donc possible de faire des livres plus soignés qu'autrefois en moins de temps. À ces conséquences techniques s'ajoutent des conséquences sociales.

Impact social de la PAO

Les ouvriers typographes travaillaient en groupe. Les compositeurs devaient avoir des qualités intellectuelles (ils composaient parfois en latin ou en grec) et manuelles. Ils se trouvaient dans une situation clé au cœur de ce que nous appelons aujourd'hui les médias. Du fait de la complexité de leur tâche, ils n'étaient pas facilement remplaçables. De là une forte syndicalisation et un poids important dans le mouvement ouvrier.

Une claviste qui a des notions de dactylographie peut être formée aujourd'hui en quelques jours pour des ouvrages de type courant. Il lui arrive souvent de travailler chez elle. Elle est donc faci-

lement remplaçable. Il est vrai que pour les ouvrages un peu compliqués, la tâche devient elle-même plus complexe et tend à être traitée « en interne » par l'éditeur ce qui permet de retrouver partiellement l'ancienne promiscuité. Ce secteur de l'édition a cependant perdu l'impact qu'il avait dans les luttes sociales.

Conséquence pour les auteurs

Autre conséquence : l'éditeur demande de plus en plus souvent à l'auteur de lui fournir la saisie et même parfois la composition (sur la différence entre **saisie** et **composition** et sur l'attitude à avoir, se reporter page 107 *sq*. Cette évolution est favorable à l'éditeur puisqu'il se décharge sur l'auteur d'une partie de son ancienne tâche. On peut estimer à l'inverse qu'elle est favorable aux auteurs puisqu'elle leur permet de maîtriser une grande part de ce qui constitue le métier de l'éditeur (fabrication de l'intérieur du livre mais aussi de la couverture grâce aux logiciels adéquats). Ces techniques nouvelles, si elles sont utilisées avec un peu de jugement, sont des moyens précieux pour l'autoédition et pour les petites structures. Elles permettent une production souterraine, spontanée, parfois gauche, dans d'autres cas très professionnelles. Face aux mastodontes s'annonce peut-être une nouvelle ère des samizdats (publications clandestines en Union soviétique qui constituaient un circuit parallèle au circuit officiel).

Documentation pages 367-368.

2
L'IMPRESSION NUMÉRIQUE

Puisque la version électronique du tapuscrit est toujours, aujourd'hui, à l'origine du livre papier, toute impression d'un ouvrage pourrait être dite « numérique ». Je me conforme cependant à l'usage en désignant par l'expression **impression numérique** un type particulier d'impression qui a complètement changé les données. Pour éviter les équivoques, il serait cependant préférable de parler d'impression *à encre projetée* pour cette nouvelle technique par opposition à l'impression *à encre pressée* qui correspond à l'impression telle qu'elle s'est pratiquée depuis Gutenberg.

Une maxi-photocopieuse

Il y a quelques années est apparue au Salon du livre, sur le stand de RankXerox, une machine de plusieurs mètres de long, une sorte de maxi-photocopieuse, qui inaugurait une révolution dans le monde de l'édition. On introduisait une disquette à un bout de cette machine et, quelques minutes plus tard, le livre sortait à l'autre bout, imprimé comme un vrai livre, broché et muni de sa couverture. On pouvait aussi introduire les photos des pages d'un livre ancien et, à l'autre bout, sortait un livre dans lequel se retrouvaient, hormis la qualité du papier, toutes les caractéristiques du livre original.

Depuis l'idée a fait son chemin. La concurrence, IBM en l'occasion, s'est mise sur les rangs. De grands imprimeurs se sont équipés. Certains éditeurs à petit tirage confient l'essentiel de leur production à des machines de ce genre.

La révolution

Cette nouvelle technique change complètement les données dans la mesure où il est possible de procéder à des petits tirages (quelques centaines d'exemplaires ou même quelques dizaines) à des prix compétitifs. Les livres issus de cette technique, après quelques balbutiements, ressemblent comme des jumeaux vrais à leurs prédécesseurs.

La suppression des stocks

Dans l'impression traditionnelle, le prix de fabrication à l'unité dépend du nombre d'exemplaires sortis en une seule fois, c'est-à-dire du *tirage*. En effet, le coût de fabrication du livre, outre la préparation de la copie, fait entrer en ligne de compte le papier, mais aussi une série de frais qui précèdent la mise en route des machines. Ces *frais fixes* sont les mêmes pour un tirage de 1 000 exemplaires et pour un tirage de 50 000. En conséquence, plus le tirage est élevé et plus le livre sortant de chez l'imprimeur est bon marché à l'unité.

Le gros problème de l'éditeur est donc, dans ce système traditionnel, de fixer le chiffre du tirage. Si ce chiffre est fixé trop haut, l'éditeur va devoir stocker de nombreux livres pendant des années. S'il est fixé trop bas, il va falloir remettre les presses en route avec une partie des frais fixes à payer une nouvelle fois et, à nouveau, le risque de tirer un trop grand nombre d'ouvrages ce qui ramène à la situation précédente.

Dans ce système, le chiffre du tirage est important aux yeux de l'auteur parce qu'il lui permet de mesurer la confiance mise en lui

par l'éditeur. Sauf pour des plaquettes de poésie, venues d'une production artisanale, le tirage était jusqu'à peu de plusieurs milliers d'exemplaires.

Dernière donnée pour comprendre ce qui caractérise l'ancien système (encore en œuvre pour une grande partie de la production) : le stockage coûte cher. On considère que quatre ou cinq ans de stockage correspondent au coût de fabrication d'un livre. De plus, un livre stocké finit par se détériorer ou risque d'être détruit par un incendie ou une inondation.

Cette disparition du problème des stocks pour les livres de fabrication simple est certainement le changement le plus important parmi ceux qu'apporte l'impression numérique. Il en est d'autres et c'est pourquoi il n'est pas exagéré de parler d'une révolution. La liste de ces transformations que nous proposons ci-dessous n'est sans doute pas exhaustive.

Changements apportés par l'impression numérique

• Le problème du stockage, problème clé de l'ancien système, disparaît pratiquement.

• La compétence propre au bon éditeur, qui lui permet de tomber juste dans l'évaluation du tirage, n'est plus utile.

• L'immobilisation de capitaux est moindre puisque le tirage peut se limiter à quelques dizaines d'exemplaires.

• Conséquence des deux derniers points, le métier d'éditeur est moins qu'avant un métier à risques.

• La notion d'édition originale disparaît pratiquement.

• Il est possible d'apporter, dès le début, et tout au long de la vie du livre, des corrections, modifications, mises à jour. La notion d'un texte fixe, ou n'étant modifié qu'à des dates repérables, disparaît elle aussi.

• Un sérieux problème est posé au système du dépôt légal qui déjà a abandonné l'objectif de tout conserver de ce qui s'imprime.

• La bibliophilie est légèrement touchée dans la mesure où ce système permet de mettre à la disposition des chercheurs des éditions anciennes à l'identique pour le texte et la mise en page.

• La vérification des chiffres pour l'établissement des droits d'auteur devient complexe et plus difficile à suivre que dans l'ancien système.

• Le travail de la censure est rendu plus difficile du fait de la nature volatile du produit. Le risque, pour l'éditeur, est diminué puisqu'il n'aura plus à détruire un stock en cas de condamnation.

• Cette nouvelle technique, du fait de la diminution des coûts initiaux et donc du risque, ainsi que des facilités qu'elle offre pour les corrections, est favorable à l'autoédition.

• Les facilités offertes pour la fabrication du livre, en conjonction avec d'autres phénomènes, contribuent à la désacralisation du livre.

Perspectives

L'impression numérique est promise à un bel avenir et les professionnels le savent. Cette expansion est encore limitée par le fait que le prix à l'unité reste supérieur à ce qui est proposé par l'impression traditionnelle. Plus le tirage est élevé et plus la différence augmente en défaveur de l'impression numérique. Par ailleurs, l'impression traditionnelle a évolué et elle permet des petits tirages (500 exemplaires par exemple) à des prix compétitifs.

Sur le plan technique, après quelques balbutiements, l'impression numérique produit des ouvrages qui, du point de vue impression et brochage, sont équivalents à ce que propose l'imprimerie traditionnelle. La mise en page et la typo font encore souvent amateur, mais cela provient du fait que les nouveaux venus, dans biens des cas, n'ont pas derrière eux une tradition et manquent de l'indispensable sens du papier. Mais ces insuffisances n'ont rien à voir avec la technique elle-même qui permet tous les raffinements.

Le manque de soin qui se constate assez souvent est aussi inhérent au système. Celui qui propose ce procédé, vu l'exiguïté des

tirages, ne peut pas, comme le font les bons imprimeurs à l'ancienne, passer beaucoup de temps, à vérifier le texte et la composition fournis par un auteur qui s'autoédite ou même par un éditeur qui fait fabriquer un très petit tirage.

En dépit de cette réserve, l'impression numérique révolutionne complètement les données pour les petits et moyens tirages. On peut d'ores et déjà imaginer le client d'une librairie, choisissant sur un écran, parmi une dizaine de propositions, la couverture qui lui convient, ou même proposant sa propre couverture, choisissant aussi le corps (grosseur des lettres) en fonction de son acuité visuelle et faisant fabriquer sur place le titre choisi comme on se fait confectionner une crêpe.

Problème en suspens

Les ouvrages issus de l'impression numérique sont-ils « de longue garde » ? En d'autres termes, résisteront-ils au temps. Ne risque-t-on pas de se retrouver dans cinquante ans avec des pages blanches du fait que l'encre n'est pas pressée mais projetée. Les tentatives de vieillissement artificiel n'ont rien donné de concluant. De plus, vu la rapidité avec laquelle les techniques évoluent, ce problème, si tant est qu'il se pose, devrait être rapidement résolu.

Intérêt pour le C/A et l'autoédition

Ces techniques sont favorables au C/A et à l'autoédition parce que l'investissement est moindre. Le problème de savoir, pour le C/A, qui est propriétaire du stock et où il doit être entreposé ne se pose plus. Le problème de la commercialisation par contre reste entier. Mais comme le C/A, tel qu'il se pratique le plus souvent, ne résout pas cette question, il est possible d'affirmer – si l'on prend aussi en compte le fait que les auteurs sont de plus en plus affûtés sur les plans juridique et technique – que ce nouveau procédé

portera un sérieux coup au C/A tel qu'il s'est trop souvent pratiqué jusque-là. Il est aussi favorable aux petites maisons d'édition – notamment les éditeurs associatifs – qui peuvent n'investir qu'au fur et à mesure des ventes.

Nul n'est prophète en ces matières. Il est cependant possible de dire, sans risques de se tromper, que l'impression numérique devrait reléguer dans le passé l'appartement, ou le garage, ou un coin de la résidence secondaire, encombré par les cartons d'invendus. Ce stock de livres qui restent là comme un reproche et que l'auteur (à moins que ce soient ses héritiers) finit un jour par apporter à la déchèterie parce que même les associations humanitaires n'en veulent pas.

Note optimiste

Il serait tout de même triste de terminer ce chapitre sur la vision d'un auteur vieillissant, revenu de tout, et allant jeter dans une décharge les cartons remplis de ces parallélépipèdes de papier dans lesquels il avait mis tous ses espoirs. En fait, de tempérament irrémédiablement optimiste, nous préférons nous arrêter sur une idée étoffée plus loin. Cette nouvelle technique est favorable aux auteurs qui refusent de jouer le jeu de la société marchande et cherchent à se faire un public plutôt que d'être fait par lui.

Documentation pages 367-368.

3
INTERNET ET LE LIVRE ÉLECTRONIQUE

Si la PAO a transformé le monde de l'édition en quelques décennies, le développement d'Internet a eu des conséquences encore plus rapides et plus globales. Il ne s'agit plus d'un bouleversement sectoriel, mais d'un véritable phénomène de civilisation. Il sera surtout question ici du seul domaine de l'édition et de la communication, mais il faut conserver à l'esprit que la nouveauté est aussi importante que l'apparition de la machine à vapeur au XIXe siècle. Comme dans le cas précédent, cette révolution sera étudiée en elle-même et en fonction des conséquences qu'elle a pour les auteurs.

Un réseau de réseaux

Internet permet de relier entre eux des millions d'ordinateurs. On compte aujourd'hui 500 millions d'internautes et l'on estime que leur communauté dépassera prochainement le milliard. Les conséquences pour les auteurs sont de divers ordres.

• Il devient possible de publier des textes électroniques (et donc sans support papier), **textes qui pourront immédiatement être lus sur l'ensemble de la planète**.

• **Une revue peut de la même façon n'exister que sous la forme électronique**, avec donc les mêmes qualités d'ubiquité et d'immédiateté.

• **Le texte** ainsi publié ne connaît pas les frontières et **échappe de ce fait plus facilement aux censures nationales**.

• Des **circuits de vente de livres** sur site se sont mis en place qui concurrencent les librairies de type traditionnel.

• Le Web constitue **une source de documentation** d'une grande utilité pour les auteurs.

• Le courrier électronique **permet des contacts avec des écrivains** qui peuvent être implantés en n'importe quel point de la planète (contacts qui peuvent être très personnels même si les individus ne se sont jamais rencontrés).

• Ces nouvelles techniques **soulèvent** sans cesse **de nouveaux problèmes juridiques** impliquant la constitution d'un **nouveau droit**. De ce fait la protection des textes et le paiement des droits d'auteur sont à envisager dans une nouvelle perspective.

Le livre électronique (sur site)

N'est étudié ici que le livre électronique consultable sur site. Le livre électronique « de poche » (boîtier muni d'un écran) sera évoqué ultérieurement.

Comme il existe une agriculture sans terre, nous avons vu naître le livre sans papier. Sans papier au moment de l'écriture puisqu'il peut être écrit et composé directement sur écran. Sans papier pour la lecture puisque le lecteur, via Internet, peut en prendre connaissance sur son écran.

Ce cas de figure reste cependant aujourd'hui exceptionnel. De nombreux auteurs ont besoin de s'exprimer sur le papier avant d'engranger leur prose dans l'ordinateur. Par ailleurs, il apparaît que l'on corrige mieux un texte sur papier que sur écran. Si bien que, paradoxalement, du fait des nombreuses sorties d'imprimante qui précèdent la version définitive, les auteurs à souris consom-

ment beaucoup plus de papier que ceux – un dernier carré – qui en sont restés à la machine à écrire traditionnelle.

Ce livre électronique, outre **l'ubiquité et l'immédiateté**, a l'avantage de pouvoir être fabriqué à bon marché, de laisser de côté le problème des stocks et de supprimer quasiment les frais d'expédition.

La mise sur site demande un travail de **prépresse** à partir du matériau fourni par l'auteur dont l'ampleur varie en fonction de ce qui est fourni. Cela peut aller de très peu de chose – si l'auteur est rompu aux techniques du traitement de texte – à quelques centaines d'euros. Rien à voir avec la fabrication d'un livre papier.

Le stockage est, nous l'avons vu, un problème clé de l'édition traditionnelle. Il coûte cher parce qu'il faut entreposer, surveiller, assurer, tenir à jour le stock (rééditant assez tôt), ou l'alléger par la mise au pilon des livres qui ne se vendent pas. Pour l'expédition, il faut parfois aller chercher le livre parmi des milliers de titres, des centaines de milliers d'ouvrages et ensuite l'empaqueter, le poster ou l'acheminer. Toutes ces tâches disparaissent avec le livre électronique ou se réduisent à peu de chose (il faut tout de même gérer le site).

Limites techniques

Avec toutes ces qualités (des non-défauts par rapport au livre), le livre électronique devrait connaître un développement exponentiel à l'égal de celui d'Internet. Il n'en est rien. Quand on regarde les chiffres des officines qui vendent du livre électronique, les résultats sont désolants (en particulier pour les pauvres auteurs qui y avaient mis tous leurs espoirs). Souvent aucun exemplaire pour plusieurs titres et sur plusieurs années.

Les raisons de cet insuccès sont multiples. Pour ceux qui ne sont pas à haut débit (ADSL ou câble), la consultation sur la toile reste lente. Elle devient quasiment impossible pour l'image, même en

compressant. En ce qui concerne le haut débit, elle reste lente quand il s'agit d'images. Par ailleurs, la lecture sur écran, n'est pas, vu le matériel utilisé, très confortable.

La technique peut cependant évoluer très vite. De nombreux Américains utilisent déjà Internet 2 qui est beaucoup plus rapide que notre système actuel. Il leur permet d'envoyer l'équivalent de 90 000 pages en une seconde. Avec le décalage habituel, ces moyens seront prochainement mis à la disposition des internautes d'autres pays. De plus, le confort de lecture s'améliore de jour en jour. Dans quelques années, tout le monde travaillera sur grand écran et la vitesse des imprimantes sera augmentée. Il est donc possible d'être raisonnablement optimiste sur le plan technique.

Limites commerciales

L'insuccès de ce mode d'édition provient aussi du fait que le lecteur éventuel n'a aucun critère pour trier dans la multitude des ouvrages qui s'offrent à lui. Pour l'édition papier, il se voit déjà confronté aux dizaines de milliers d'ouvrages qui paraissent chaque année (même si l'on tient compte du fait qu'une partie de ces titres sont des reprises). Cependant, il est aidé dans son choix parce que les éditeurs ont déjà opéré un tri, labellisant ainsi le produit et permettant au lecteur quelque peu averti de situer le livre à un certain niveau de qualité (variable selon les cas) et dans une certaine sensibilité. Ce lecteur peut, de plus, manipuler le livre en librairie, le parcourir, et même parfois en faire le tour en moins d'une demi-heure.

Les éditeurs de livres électroniques font tous du compte d'auteur. Ils publient donc, moyennant finance, la totalité de ce qui leur est proposé sous la seule réserve que le texte ne contrevienne pas aux lois. De plus, vu le faible tirage potentiel, la plupart d'entre eux ne prennent même pas la peine de lire ce qu'ils publient, encore moins d'en corriger les fautes, d'où une grande fréquence de malfaçons techniques et linguistiques.

Ce marché offre donc du meilleur et du pire et surtout du pire sans que l'acheteur potentiel dispose du moindre critère pour choisir. Sur le plan commercial, la situation est assez proche de celle souvent rencontrée par les auteurs qui s'autoéditent ou qui font du compte d'auteur. Un marché apparent immense, mais rien qui soit de nature à déclencher l'acte d'achat d'où, en conséquence, des ventes faibles ou nulles. Il faut ajouter que les générations qui achètent le plus de livres ne sont pas celles qui sont branchées sur l'Internet. Le principal intérêt de la version électronique sur site est, pour l'instant, de favoriser la vente d'une version papier, que celle-ci ait été produite par le e-éditeur ou que celui-ci renvoie vers un éditeur de type traditionnel.

Perspectives

Faut-il, pour autant, être pessimiste ? Sans vouloir jouer au prophète, il est possible d'envisager des possibilités de progrès en fonction des points suivants.

• Le nombre de personnes connectées est amené à augmenter rapidement.

• La concurrence va conduire les e-éditeurs à améliorer leurs prestations (en incitant plus vigoureusement les auteurs à améliorer la qualité de leurs textes et de leur maquette et en les aidant le cas échéant).

• Le e-éditeur, comme l'éditeur papier, va être conduit à labelliser.

Labelliser

« Labelliser », signifie mettre une marque sur le produit, laquelle garantira un certain niveau de qualité. Cette labellisation peut se faire de différentes manières.

• En **utilisant le label d'un éditeur papier** en exercice pour des titres sur le marché ou épuisés.

• En utilisant le label d'un éditeur dont les ouvrages et la marque sont dans le domaine public.

• **En faisant patronner un livre ou une ligne** par une institution ou une association (association d'amis d'un auteur par exemple).

• **En devenant éditeur**, c'est-à-dire en créant parallèlement au compte d'auteur, une ligne pour laquelle il investit et fait un travail de promotion.

• **En faisant diriger des collections par des personnalités** qui servent de garants (par exemple un romancier en vue pour une série « premier roman »).

La production de type universitaire

La e-édition, couplant la version électronique et la version papier, semble, du moins dans le contexte actuel, peu propice à la fiction et encore moins à la poésie. En revanche, elle paraît avoir de l'avenir pour la production de type universitaire. En effet, un travail de type universitaire intéresse un public restreint, mais très étendu du point de vue de l'extension géographique. **Peu de personnes dans chaque pays, mais des lecteurs potentiels sur toute la planète.**

Sa promotion va bénéficier de différents réseaux : revues électroniques ou papier, associations, bibliothèques, programmes scolaires.

De plus, pour le seul coût de la traduction elle-même, il est possible de mettre sur le site des versions en d'autres langues du texte initial. Cela permet à l'universitaire ou au chercheur concerné d'augmenter son audience.

Une fois le texte mis en place, l'ensemble des lecteurs potentiels peut être informé de son existence par les moyens évoqués plus haut. Où qu'il soit l'universitaire intéressé peut, pour un faible coût, lire le texte sur écran ou en obtenir une version papier grâce à son imprimante. Dans un second temps, s'il le juge utile, il peut faire commander la version papier par sa bibliothèque.

Situation de l'auteur

L'auteur qui opte pour le couplage électronique-papier doit savoir que l'ensemble de la promotion et de la vente reposera sur ses seules épaules. S'il ne fait rien, il ne vendra rien. S'il est capable d'organiser des débats, des interventions dans des établissements scolaires ou universitaires, dans des institutions ou commerces concernés, de motiver des journalistes, d'être présent à des salons, de jouer de ses relations, d'impliquer des libraires, il en vendra quelques centaines d'exemplaires, c'est-à-dire plus que de nombreux auteurs qui publient chez des éditeurs patentés. À partir de là, il peut toujours rêver à des succès plus amples. Cela s'est vu.

Les revues électroniques

On trouve déjà des revues qui n'existent que sous la forme électronique. Ainsi le *Courrier Stendhal,* émanation du site www.armance.com, informe ceux qui s'intéressent à Henri Beyle de tout ce qui le concerne. De la même façon, la revue *Vendémiaire,* permet à des écrivains d'exprimer leurs idées.

Un éditeur américain a estimé que l'avenir des revues scientifiques se trouvait là et que l'on pouvait, à terme, imaginer la disparition de leur forme papier. Ce qui a été dit plus haut sur les avantages de la version électronique par rapport au papier et sur son intérêt pour les travaux universitaires permet de comprendre cette affirmation. **Une revue scientifique touche un public restreint dans un pays donné, mais elle a des lecteurs dans de nombreux pays**. Il est nécessaire que l'information arrive rapidement, mais seule l'information compte et non la qualité du papier ou d'autres composants. La revue électronique répond à ces attentes. Pour l'espace et le temps, elle n'a pas de concurrents. Quand elle est arrivée à domicile, le destinataire, dans le cas où la lecture sur écran ne lui suffit pas, imprime ce qui l'intéresse et archive. Autre avantage de ce mode de communication : sa facilité à être archivée, consultable et transportable.

La censure déjouée

Internet, en principe, n'a pas de frontières. Dans un pays où un livre est interdit, un internaute peut le lire sur son écran et même l'imprimer.

Certains gouvernements s'en sont émus, par exemple celui de la Chine. Les autorités s'efforcent de contrôler les serveurs et donc de construire une muraille de Chine électronique. D'autres gouvernements ont mis en place un système pour contrôler ce qui circule dans les tubes et interdire la parade que sont les messages cryptés. Cette activité de surveillance est notamment en relation avec le terrorisme international. Cependant la quantité d'informations (y compris la désinformation et l'intox) rend cette surveillance aléatoire. C'est pourquoi, en dépit des usages malfaisants, il est possible de dire qu'Internet est favorable à la circulation des idées.

Deux bémols cependant. Tout d'abord le handicap du tiers monde où le nombre des internautes est faible. On peut cependant imaginer, pour cette catégorie de pays, à terme, une expansion semblable à celle qu'ont connue le transistor et le téléphone portable.

Il faut ensuite noter qu'un avantage de l'ordinateur devient un inconvénient dans un État policier. Il garde trace de tout et souvent même en dépit des manœuvres d'effacement. On peut cependant compter sur l'intelligence humaine pour trouver une parade à la parade.

La vente des livres sur site

Il est possible de commander des livres depuis chez soi, où que l'on se trouve, grâce à des sites comme chapitre.com, alapage.com, amazon.com, etc. La procédure peut être très rapide si l'on accepte de donner son numéro de carte de crédit, un peu plus lente si l'on paie par chèque. On pourrait imaginer un système de compte

ouvert chez ces libraires en ligne avec un dépôt qui permettrait une expédition rapide sans le recours à une carte de crédit, mais la formule n'existe pas pour l'instant.

Le caractère humain de la vente disparaît de même que le contact avec le livre, mais le stock est immense surtout quand l'organisme vendeur s'appuie sur un réseau de libraires. Il peut, dans ce cas, **vendre aussi des livres épuisés, et même très anciens**, offrant donc un éventail de produits tel qu'aucun libraire ne peut se montrer à la hauteur.

Le libraire traditionnel peut voir dans ce nouveau type de commercialisation du livre une concurrence redoutable. Ce n'est pas encore le cas. Le pourcentage des livres vendus sur site reste faible. De plus, quelques libraires ont contourné l'obstacle en montant leur propre site de vente via un site. Il est même des libraires d'ancien qui n'ont survécu que grâce à l'apport d'une nouvelle source de commande venue par internet.

De tels sites pourraient prêter leurs services à des auteurs autoédités ou édités à compte d'auteur. Du fait de l'exiguïté du marché, ils y rechignent le plus souvent, mais l'auteur a la possibilité de se faire répertorier par un libraire faisant partie d'un réseau de libraires rattaché à un site. Les associations d'auteurs autoédités ou de défense des auteurs ont aussi leur site de vente qui sont plus ou moins opérationnels et parfois pas du tout.

Si l'on se situe dans la prospective, en tenant compte de la rapidité des évolutions, il est permis de penser que la vente sur site, comme la PAO, le livre électronique et l'impression numérique sera favorable à la création et donc du côté de l'intelligence dans sa lutte perpétuelle contre les puissances d'argent. L'auteur peut aussi créer son propre site, mais il reste en général confidentiel quand la notoriété ne vient pas d'ailleurs.

Une source de documentation

J'avais besoin de tuer un universitaire en le faisant piquer par des crotales affamés et bourrés d'amphétamines (idée trouvée chez Truman Capote). En utilisant un moteur de recherche, Google en l'occurrence, j'ai obtenu une grande quantité d'informations et même des images de crotales, cobras et autres serpents. De plus, la toile fournissait l'adresse électronique de plusieurs chercheurs de l'Institut Pasteur spécialisés dans les venins avec qui il était possible d'entrer en contact si le besoin s'en faisait sentir.

J'ai oublié de mentionner qu'il ne s'agissait que d'un assassinat fictif dans un roman en cours. Cette anecdote a pour seul but d'attirer l'attention sur le fait qu'Internet est un outil précieux pour la recherche de documentation. Les informations qu'on y trouve ne sont pas toujours fiables. Il faut recouper, vérifier, parfois en recourant au papier. Mais le gain de temps est énorme, le déplacement supprimé.

Recherche en bibliothèque

Pour prendre un exemple moins tapageur, il suffit de cliquer sur bnf.fr pour accéder au catalogue de la Bibliothèque nationale. Il est même possible de réserver sa place, de faire préparer des livres et même d'en lire sur écran. Ainsi, tout Chateaubriand est numérisé et il est possible de faire une recherche croisée dans cette œuvre à partir de chez soi. Toutes les œuvres de Stendhal contenues dans l'édition du Divan sont disponibles de la même manière, mais, pour l'instant, sur le mode image (et ne permettant donc pas une recherche croisée). Les habitués de l'ancienne BN sont décontenancés, et parfois complètement perdus du fait de cette prééminence de l'informatique à tous les niveaux, mais le progrès est indéniable. Sans compter qu'ici, comme dans les autres situations évoquées, en supprimant les déplacements, et donc l'émission de gaz nocifs, Internet est, à sa manière, écologique.

Contact avec d'autres écrivains

Le contact par courriel a sa nature propre. Désincarné, il est très différent de la rencontre ou du téléphone, où la présence physique, avec tout ce qu'une voix est susceptible de transmettre, reste importante. Par ailleurs, il n'est pas immédiat, toujours plus ou moins décalé.

Ce qui apparaît à certains comme un défaut peut aussi être perçu comme une qualité. J'émets un message quand je suis dans de bonnes dispositions pour le faire, à n'importe quelle heure de la journée ou de la nuit (et sans me soucier des fuseaux horaires). Le message est reçu de même. Il ne présente jamais ce caractère intempestif qu'a parfois le téléphone. Le destinataire ouvre sa boîte aux lettres quand il souhaite le faire. D'où la possibilité d'échanges qui vont à l'essentiel et qui sont, en fait, tout sauf désincarnés. Des écrivains qui ne se sont jamais rencontrés, qui peuvent habiter dans des pays différents, ont ainsi la possibilité d'échanger. Il est vrai que l'on faisait, et fait encore, la même chose par lettres. Il n'en demeure pas moins que la communication par e-mails, du fait de sa rapidité, de son absence de formalisme, et même à cause de la non-présence, permet des échanges originaux et authentiques.

La France après la Chine

On a parlé des mesures prises par la Chine ou la Tunisie pour empêcher Internet de franchir les frontières. La LEN (Loi sur l'Économie Numérique) sur le point d'être mise en œuvre en France (il ne lui manque plus que l'avis du Conseil constitutionnel) leur emboîte le pas puisqu'elle est, selon les spécialistes, du genre musclé. Ils lui reprochent d'introduire une « censure aveugle et implacable » des sites web, de transformer les hébergeurs en auxiliaires de police et, paradoxalement, d'autoriser les spams (messages indésirables). Même si ces points ne sont pas explicités, ils découlent des mesures décidées. Pour plus d'explications, se reporter à www.peripherie.net.

Des réseaux, des communautés peuvent se constituer qui ne tiennent plus, comme autrefois, à une race, une ethnie, une corporation, un espace géographique, une religion, mais seulement à une convergence d'affinités.

Problèmes juridiques

La publication sur Internet soulève des problèmes juridiques nouveaux. Comme toujours, le droit court après la technique, la jurisprudence finissant par faire loi. Par exemple, un point a été acquis après procès : pour un journaliste, le fait d'avoir vendu ses articles à un journal ne donne pas droit au responsable de cet organe de presse de mettre sur site ces articles sans rémunérer l'auteur.

Les problèmes sont nombreux. Il faut identifier le texte (le « marquer », le « tatouer »). Il est aussi difficile, dans un système par nature international, d'harmoniser les législations des différents pays. Les auteurs, de ce fait, sauf quand ils font partie d'une association, ont beaucoup de peine à faire valoir leurs droits.

Nous n'en sommes encore qu'à la préhistoire de l'Internet et déjà les conséquences, notamment pour le monde de la création et de l'édition sont importantes. Le phénomène est appelé à s'amplifier. Dans peu de temps, l'ordinateur branché sur Internet sera aussi répandu que la machine à laver, la télévision ou le téléphone. Les Cassandre ne manquent pas d'y voir la mort du livre, de la culture, de la civilisation et l'outil de prédilection des terroristes. Les optimistes voient, dans ces progrès techniques, la possibilité de multiplier les échanges de qualité, de faciliter la vie de tout un chacun y compris les auteurs et d'accélérer la constitution d'une conscience planétaire.

Documentation page 363.

4
L'EXPLOSION DU MULTIMÉDIA

Le monde de la communication a été profondément transformé par l'apparition de l'audiovisuel, puis plus récemment par celle du multimédia. La complexité technique et économique de cet univers est telle qu'il nous paraît nécessaire de renvoyer les non-initiés à la bonne synthèse contenue dans le « Que Sais-je ? » intitulé *Le Multimédia*. Ici, après un bref exposé, ne seront envisagées que les conséquences pour les auteurs.

Audiovisuel et multimédia

L'audiovisuel

Dans un sens strict, l'audiovisuel remonte à la nuit des temps. L'oral a précédé l'écrit et l'a suivi. L'écrit n'a fait qu'enregistrer l'oral dans ses débuts. Les anthropologues et les journalistes continuent de le faire. Il est arrivé aussi que le livre soit lu avant d'être publié. Ainsi, Rousseau a-t-il lu des passages des *Confessions* dans des salons, mais le livre ne sera publié qu'après sa mort. Le livre pouvait aussi donner lieu à de l'oral quand il était lu ou récité en public et même à de l'audiovisuel quand il donnait lieu à des représentations théâtrales.

L'apparition de nouvelles techniques (radio, disque, CD, CD-Rom, télévision, Internet) a cependant changé les données. Les prolongements du livre papier (ou parfois du simple papier) ont pris une telle ampleur que l'on a éprouvé le besoin de ce nouveau terme – « audiovisuel » – pour exprimer une réalité nouvelle. Le papier réapparaît parfois en aval, par exemple, quand un film donne lieu à une *novélisation* (roman tiré du film).

Le multimédia

Dans sa nature, le multimédia n'est pas différent de l'audiovisuel. Cependant, là encore, l'ampleur de la transformation est telle, qu'un nouveau terme s'impose. Le bouleversement vient de l'informatique ou de ce que l'on appelle le *numérique.* Le **multimédia** désigne, en effet, un produit ou un service qui, à lui seul, met à la disposition des consommateurs du texte, du son, de l'image fixe (photo, dessin) ou animée (vidéo). Il peut s'agir d'un CD-Rom, d'un DVD, d'un fichier présent sur le disque dur ou obtenu en ligne.

L'idée de multiplicité apparaît bien si l'on compare le CD-Audio (celui que l'on appelle communément CD ou *Compact Disc*) et le CD-Rom. Le CD-Audio ne fournit que de l'audio (parole ou musique) parfois complété par le texte contenu dans un livret d'accompagnement. Le CD-Rom peut comporter du texte, mais aussi du son et de l'image. Parmi les sens, l'ouïe et la vue sont privilégiées. Les recherches en direction de l'odorat et du toucher existent, mais restent au stade expérimental. Plusieurs faits sont à noter.

• Les avantages du numérique (coût et qualité) expliquent l'**extraordinaire expansion du multimédia**.

• Nous retrouvons par ce biais l'Internet puisque les **produits** multimédia peuvent être **achetés** sous une forme matérielle (CD-Rom, DVD) ou **obtenus en ligne**.

• Le **multimédia est le plus souvent interactif**. L'utilisateur ne se contente pas de consommer le produit dans son déroulement comme l'utilisateur le fait généralement d'un livre ou d'un

film. Il peut demander tel ou tel élément, mettre en œuvre telle ou telle fonction. Apparaît ici la notion d'**hypertexte**. On ne lit pas comme dans la lecture traditionnelle, mais on navigue, cherchant dans une direction, revenant sur le thème principal ou repartant dans une autre direction, complétant le texte par l'image ou le son. D'où, peut-être, la mise en place **chez les jeunes** générations de **nouveaux schèmes mentaux**.

• Ces nouvelles techniques mettent en jeu d'énormes intérêts, conduisent à la **constitution de conglomérats supranationaux** avec des conséquences qui peuvent être préjudiciables aux pays les moins développés ou aux créateurs.

Quelques données

Pour l'essentiel, les chiffres fournis ici proviennent de l'ouvrage conseillé plus haut.

• Un CD-Rom contient l'équivalent de 270 000 pages dactylographiées, 74 minutes de son, 2 volumes d'une encyclopédie. Le DVD multiplie ces performances de 7 à 12 selon les situations. Ces chiffres ne sont donnés qu'à titre indicatif puisqu'ils seront déjà devenus caducs au moment où le lecteur lira ces lignes.

• Selon la loi de Moore, le nombre d'instructions traitées par un microprocesseur double tous les dix-huit mois avec un coût sans cesse réduit.

• L'image est grande consommatrice en octets. En dépit des progrès de la compression et de l'accélération du débit en ligne, sa transmission par Internet reste lente.

• La part d'Internet dans le multimédia reste prépondérante (99 % selon l'ouvrage cité).

Conséquences pour les auteurs

Les principales conséquences pour les auteurs sont les suivantes.

• S'il devient relativement facile pour un individu de fabriquer un livre, en ne recourant à l'imprimeur que pour

l'impression proprement dite, il n'en est pas de même pour un CD-Rom qui se rattache plutôt à une **création de caractère collectif** telle qu'on la trouve dans le cinéma.

• En dépit de ce qui vient d'être dit les possibilités pour filmer et monter qu'offrent **les nouvelles techniques peuvent être mise à profit par un franc-tireur ou une petite équipe**.

• Sur le plan de la commercialisation, **la puissance des grands conglomérats est encore plus imposante** ; cependant certains arrivent à les contourner.

• Du fait de l'importance de la demande, **les créateurs papier se voient offrir des débouchés**, comme scénaristes par exemple.

• L'existence de ces nouveaux débouchés amplifie un phénomène déjà présent avec le cinéma : **le romancier, en écrivant, pense déjà à l'adaptation qui pourrait en être tirée**.

• **Ces nouveaux médias ne tueront pas le livre**. La télévision n'a pas tué la radio et l'a même rendue plus intelligente ; les différents médias continueront d'exister en parallèle.

• Ces nouvelles techniques permettent **un travail créateur de grande qualité** par exemple pour le graphisme et l'ingéniosité des jeux vidéos. Il y a des Gustave Doré du jeu vidéo.

• Une grande partie de l'information étant prise en main par les produits multimédia, **la littérature sera peut-être ramenée à son essence** comme la peinture l'a été par l'apparition de la photo.

Problèmes juridiques

Le problème de la rétribution des créateurs devient très complexe dans le cas du multimédia. **Quelle part donner à chacun des intervenants ? Quel droit appliquer** quand le groupe est international et les intervenants venus eux aussi de tous les horizons ? Que peut faire un auteur isolé face à une énorme structure installée à l'étranger ? Du fait de l'avance technique et de la puissance financière des États-Unis, est-il possible de préserver l'exception culturelle ? Nous revenons sur ce point dans le chapitre suivant.

Ces questions seront aussi étudiées plus loin dans la partie consacrée au **droit patrimonial** (l'argent produit par une œuvre de l'esprit) et au **droit moral** (la possibilité pour l'auteur ou ses ayants droit d'éviter une dénaturation de l'œuvre ou son utilisation dans un contexte jugé inacceptable).

Sur un plan plus terre à terre, pour tenir compte de cette évolution, il est maintenant obligatoire pour l'éditeur de joindre au contrat principal un contrat relatif à l'audiovisuel.

Documentation page 365.

5
MARKETING PLANÉTAIRE

Le monde de la communication se caractérise par la naissance d'énormes conglomérats à ambition planétaire et par la priorité donnée au commercial sur le culturel. L'édition papier, pour autant qu'elle puisse être envisagée isolément, n'échappe pas à la règle. Le livre devient une marchandise comme une autre. Une maison d'édition vaut ce que vaut son taux de rentabilité.

De l'érudit à l'épicier

La Renaissance

L'édition, intellectuellement parlant, connut une sorte d'âge d'or sous la Renaissance. L'imprimerie, née depuis peu, s'était rapidement répandue dans toute l'Europe. Cette époque se caractérise, on le sait, par une grande soif de savoir. Ce désir de connaître se tournait tout spécialement vers les civilisations grecques et latines considérées comme la source de la nouvelle pensée.

Cette convergence d'un progrès technique et d'un appétit intellectuel se traduisit par la volonté de mettre à la disposition des savants, dans des éditions soignées, ce qui avait survécu de la production des Anciens, dans le texte original ou en traduction. L'érudit y consacrait son énergie à la manière d'un spécialiste

établissant aujourd'hui une édition critique. L'objectif était de faire partager son enthousiasme et de contribuer à l'expansion du savoir.

L'entreprise participait parfois d'un esprit de subversion par rapport à la pensée dominante, le catholicisme en l'occurrence. L'évangélisme (qui se voulait un retour au texte de la Bible de plus en plus disponible) a précédé le protestantisme dont le nom est tout un programme. Le livre, qui instaurait un contact d'être humain à être humain, a favorisé l'esprit d'examen, les droits de la conscience errante, l'individualisme.

Éditer un livre était donc au XVIe siècle une entreprise intellectuelle. L'économique pouvait être pris en compte, mais il n'était jamais prépondérant. Il ne constituait jamais la raison première d'une entreprise d'édition.

L'affairiste contemporain

L'éditeur décrit ici n'est qu'apparemment fictif. À la différence de l'érudit du XVIe siècle, ce n'est pas un intellectuel. Il peut avoir une teinture culturelle, mais la vie de l'esprit n'est pas son problème. Il est intéressé par l'argent et le pouvoir. Chez lui, on ne parle pas de livres mais de produits, pas de lecteurs mais de clients. La question primordiale quand on décide de lancer un livre est toujours la même : *Est-ce qu'on va gagner de l'argent et combien ?*

L'influence du livre sur les mentalités, sa contribution à un éventuel progrès, l'intérêt proprement intellectuel de l'ouvrage ? Il laisse ça à d'autres. L'objectif jugé comme le seul sérieux est de rentrer le maximum d'argent dans le minimum de temps. Il s'agit donc de vendre du papier. L'auteur de prédilection sera donc une personnalité déjà connue dont on fera écrire le livre si elle n'a pas le temps ou la compétence pour le faire elle-même. En ce qui concerne l'écriture de création, on ira chercher ses titres chez les étrangers pour lesquels le vrai travail d'éditeur (prospection, suivi des auteurs, mise au point des textes, promotion) a déjà été fait.

Cette conception strictement mercantile du livre est bien sûr aux antipodes du travail de l'humaniste. Elle se rencontre de plus en plus à l'état pur. L'éditeur tel qu'il vient d'être décrit existe. Il (ou elle) est directeur de l'entreprise ou responsable d'une ligne, disons d'un filon. C'est quelqu'un de lourd comme tous ceux que la vie de l'esprit ne concerne pas. Même quand il tente de faire illusion.

Première nuance

La maison d'édition conçue comme une pompe à phynance, usine à gogos fondée sur le mépris du public, n'est pas née brusquement dans la seconde moitié du XXe siècle. Le processus se met en train dès le XVIIIe siècle et s'épanouit au XIXe.

L'entreprise de l'*Encyclopédie*, dirigée par Diderot à partir d'un modèle anglais, participait déjà du monde des affaires. Mais le projet se rattachait à celui des humanistes par son soubassement idéologique. Il s'agissait de contribuer à la victoire des Lumières sur l'obscurantisme et donc au progrès.

L'importance de l'économique au XIXe siècle apparaît bien dans des romans comme *Les Illusions perdues* ou dans les protestations qui apparaissent déjà à cette époque ou un peu plus tard. Dans *Comment on devient écrivain*, paru en 1925, Antoine Albalat écrit, évoquant ce qui s'est passé au siècle précédent : « *Le roman est devenu un commerce comme celui de la betterave ou de la pomme de terre.* » Lire la biographie d'éditeurs comme Louis Hachette, Michel Lévy ou d'autres montre combien ceux qui ont survécu l'ont dû à leurs qualités de commerçants pas toujours tendres avec les concurrents, les auteurs ou leurs employés.

Au XXe siècle, Grasset, vite suivi par d'autres, met au service de ses collections la réclame, l'esbroufe et toutes les techniques de vente déjà en usage ailleurs. La préoccupation intellectuelle continue pourtant de jouer chez lui un rôle important. Il a même la prétention d'avoir des idées et d'écrire. Ce n'est plus le cas chez les épiciers d'aujourd'hui. On trouve même parfois chez eux

comme une haine de l'intelligence. Je suppose que certains rêvent d'une édition sans auteurs comme ces coloniaux proclamant que l'Afrique serait un continent formidable s'il n'y avait pas les Nègres.

Deuxième nuance

S'il occupe le haut du pavé, ce type d'éditeur, heureusement, n'est pas le seul intervenant dans le monde de l'édition. André Gide disait que le monde ne serait sauvé, s'il pouvait l'être, que par des insoumis. Il semble que ce soit aussi le cas de l'édition. Il existe des petites structures, parfois réduites à deux ou trois personnes chez qui se retrouve l'esprit de la Renaissance. L'objectif est d'abord de publier de beaux livres et des livres intelligents, de se mettre au service d'une création authentique. Il faut bien sûr faire preuve d'un certain réalisme, tenir une comptabilité, louvoyer parfois, mais la préoccupation pécuniaire ne vient jamais au premier plan.

L'essentiel de la création passe par ces petites entreprises. En cas de succès, les grosses structures mettront un paquet d'argent sur la table pour acheter un auteur ou même la maison comme on achète un footballeur, ou comme les radios privées achètent ceux qui se sont fait un nom sur une chaîne publique. La maison rachetée finit par perdre son âme comme ces quartiers intellectuels envahis par les bourgeois qui souhaitent à bon compte se donner un supplément d'âme.

L'édition sans éditeurs

Si le processus de mercantilisation de l'édition n'est pas neuf, il s'est accentué au cours de la seconde moitié du XXe siècle et tout particulièrement durant la dernière décennie. Comme souvent, les États-Unis ont montré la voie.

Le modèle américain

André Schiffrin, dans *L'Édition sans éditeurs*, explique comment les choses se sont passées Outre-Atlantique. L'édition, jusqu'à

une date récente, du moins pour tout un pan de celle-ci, correspondait à l'ancien schéma. L'éditeur était une personne pour qui les choses de l'esprit comptaient, qui se contentait d'un revenu modeste, ne se mettait pas spécialement en avant, et pour qui la publication d'ouvrages contribuait, par le biais de l'action produite sur les lecteurs, à une critique des idées reçues, partant à une amélioration de la société.

Les choses ont changé du tout au tout quand de grands groupes, le plus souvent venus d'un autre domaine, ont racheté ces maisons. Aux gentlemen ont succédé les épiciers. Dans un premier temps, un discours lénifiant a rassuré tout le monde : rien ne changerait ; les responsables éditoriaux resteraient en place et conserveraient leur liberté d'action. Mais très vite, et dans tous les cas, la logique marchande est rapidement venue démentir ces promesses. La seule réalité prise en compte était le bilan de fin d'année et parfois de fin de trimestre. Les secteurs insuffisamment rentables ont été supprimés ; la stratégie commerciale s'est orientée vers les best-sellers : moins de titres mais plus d'exemplaires vendus pour un titre. Cette priorité donnée à la rentabilité immédiate s'est accompagnée d'une soumission à la pensée dominante. Le conglomérat qui rendait service au pouvoir et en obtenait des compensations freinait la pensée critique. Sont allés ainsi de pair l'argent et le politiquement correct. D'une manière plus générale, l'éditeur nouvelle formule « *est convaincu que l'abaissement du niveau intellectuel est le chemin le plus sûr vers les gros bénéfices* ».

André Schiffrin ne s'est pas découragé. Il a fondé une nouvelle maison d'édition. D'autres, profitant comme lui de certaines spécificités du système américain, les fondations par exemple, ont fait de même. Les résultats de ces sociétés qui vont à contre-courant et renouent avec la tradition d'une édition culturelle sont modestes puisqu'elles ne représentent que 1 % de la totalité des livres vendus. Elles correspondent cependant à un espoir. Face aux énormes machines de persuasion commerciale, elles constituent une

réaction qui pourrait prendre de l'ampleur : « *Ce qui se forme en Occident, c'est l'équivalent des* samizdats *de l'ère soviétique.* »

Le modèle français

L'édition française évolue exactement de la même manière que celle qui vient d'être décrite. Des investisseurs, venus d'un monde autre que l'édition, achètent les unes après les autres les maisons d'édition et s'efforcent rapidement de leur imposer leur loi.

Il y a peu, 80 % de cette édition se répartissaient en deux groupes rivaux : Hachette et Vivendi. À l'heure où nous écrivons, à la suite des facéties planétaires du directeur de Vivendi, en dépit du frein mis par Bruxelles, la concentration reste forte.

Une objection peut venir à l'esprit. Ces grands groupes sont constitués d'une constellation de sociétés qui se font concurrence, allant jusqu'à s'intenter des procès, jusqu'à débaucher les auteurs de sociétés en principe amies. Donc amélioration des produits, baisse des coûts. Le consommateur y gagne.

Évidemment, ce discours officiel est une vaste blague. La première conséquence est que lorsqu'une des maisons d'édition du groupe fait faillite, les auteurs ne sont pas payés. Le grand patron, lui, n'en subit aucune conséquence. Nous ne sommes plus au temps de César Birotteau, époque de cette morale bourgeoise évoquée dans *La Cousine Bette* : « *Il payait recta sera toujours [le] plus bel éloge dans la bouche d'un commerçant.* »

Par ailleurs cette concurrence n'est pas contraire à la logique du système. Il est au contraire dans cette logique de faire jouer la concurrence pour obtenir un rendement maximal. L'émulation entre les modules est supposée dynamiser l'ensemble. De plus l'autonomie de ces sociétés est toute relative. Vient toujours un moment où il faut parler chiffres et seulement chiffres.

La mondialisation de la culture

Le domaine de la culture est l'objet d'une lutte entre une tendance représentée par les pays anglo-saxons et une position défendue par plusieurs pays européens dont la France. Les premiers veulent que les produits culturels soient considérés comme toutes les autres marchandises. À l'opposé est soutenue la thèse de l'*exception culturelle*. Il s'agit de l'un des problèmes majeurs de notre temps, mais il ne peut être abordé sans la connaissance précise de certaines notions, notamment ce que l'on appelle le « doit moral ». Nous y reviendrons donc dans le cadre de l'étude du droit d'auteur à l'occasion de quoi est abordée cette question. Le lecteur voudra bien se contenter pour l'instant de la conclusion d'un bon livre sur la question (*La Mondialisation de la culture* de Jean-Pierre Warnier) : « *Il faut que les instances publiques, nationales ou internationales, poursuivent leur entreprise de rééquilibrage et de contre-pouvoir face aux industriels et aux marchands, dont le rôle, au demeurant, reste essentiel.* »

Remarque sur le livre de poche

L'apparition du livre de poche n'a pas été considérée comme une révolution pour la raison simple que le phénomène s'est étendu sur quatre siècles. Il est presque aussi ancien que l'édition elle-même. Au XVI[e] siècle, une famille de libraires-imprimeurs installés à Troyes, la famille Oudot, fut à l'origine de la « Bibliothèque bleue ». Il s'agissait de petits livres dont la couverture était faite avec du papier bleu (papier d'emballage bon marché). Les Anglo-Saxons ont développé dès le XIX[e] siècle les *paper backs* (livres à couverture souple) et le phénomène s'est amplifié au XX[e] avec l'envoi de livres bon marché aux soldats américains. En France, au XIX[e] siècle, le libraire-imprimeur Charpentier lançait une collection de livres à petit format et petit prix. D'autres lui emboîtèrent le pas afin de faire pièce à la contrefaçon venue de Belgique. Pour le monde francophone, Marabout, éditeur belge, a

précédé (on l'oublie souvent) la collection Le Livre de poche lancée par Hachette et suivie d'autres collections (Folio, Point, Pocket, J'ai lu, etc.). Par contre, une révolution qui mériterait analyse est la fragmentation du lectorat. Il n'existe plus d'écrivains « populaires » fédérant les différents publics, mais une juxtaposition de clubs d'amateurs (polar, science-fiction, littérature littéraire, etc.) qui s'intéressent à un genre, à une collection ou même à un auteur.

Documentation page 365.

III

LE LIVRE

1. Qu'est-ce qu'un livre ?

2. Le vocabulaire du livre

1
QU'EST-CE QU'UN LIVRE ?

Essai de définition par approches

Qu'est-ce qu'un livre ? Partons d'une définition simple : **un livre est un ensemble de feuilles, pour la plupart imprimées, de forme rectangulaire ou carrée, assemblées sur un côté, de manière à pouvoir être feuilleté.**

Cette définition est à la fois trop large et trop étroite. Trop large parce qu'elle inclurait un annuaire téléphonique dont tout le monde s'accorde à dire que ce n'est pas un livre. Il faut donc ajouter une mention du genre « contenant une œuvre de l'esprit ». Trop étroite parce qu'elle exclut des feuillets triangulaires ou ayant d'autres formes, cas rares, mais qui se sont vus. Elle exclut aussi le cas exceptionnel du « livre » non imprimé, appelé, quelle que soit sa couleur « livre blanc ». À titre d'exemple le *Petit livre rouge du Président Mao,* ouvrage commercialisé par un « éditeur » qui ne comportait que des pages rouges, sans rien d'imprimé. Voir aussi l'ouvrage intitulé *Tout ce que les femmes savent sur les hommes* qui ne comportait que des pages blanches, avec la même chose sur les hommes par rapport aux femmes. Le cas est cependant limite et il est possible de ne pas prendre ces livres gadgets en compte. La définition proposée exclut encore les

livres de luxe dont les pages ne sont pas rassemblées mais qui sont constitués de feuilles volantes ou pliées réunies dans un coffret. Et surtout sont laissés de côté tous les livres de l'Antiquité qui se présentaient sous la forme de rouleaux (*volumen*) et non de feuilles rassemblées sur un côté (*codex*). Tenant compte de toutes ces remarques, nous aboutissons à une nouvelle définition : **Un livre est une œuvre de l'esprit qui se présente sous la forme de feuilles où figure un texte (manuscrit ou imprimé), feuilles qui peuvent être collées les unes aux autres de manière à constituer une bande que l'on déroule pour la lecture, ou assemblées sur un côté, ou encore non assemblées mais protégées par un coffret.**

En tenant compte de la généralisation du titre et de la mention du nom de l'auteur, ce qui n'était pas toujours le cas autrefois, il est possible, quand on se limite au monde contemporain, de proposer la définition suivante : **Un livre est une œuvre de l'esprit comportant en son début un titre et souvent un nom d'auteur qui se présente sous la forme de feuilles, pour la plupart imprimées recto verso, lesquelles sont assemblées sur un côté ou pour une petite frange de livres de luxe laissées libres et protégées par un coffret.**

Nous avons ajouté « constituant un ensemble cohérent » pour écarter, par exemple, une suite de gravures, légendées ou non, présentées dans un coffret, mais qui pourraient se vendre séparément.

La loi, prenant en compte la nécessité d'un travail de l'esprit, élimine, comme le montre un texte cité plus loin, les objets qui n'ont du livre que l'aspect extérieur.

À titre d'exemple, un simple répertoire des éditeurs comme celui qui est publié par *Livres Hebdo* (revue de la profession) n'est pas un livre. Mais un répertoire comme *Audace* (publication du Calcre) qui procède d'une enquête et propose des analyses et des diagnostics avec le travail et le risque que cela implique, sans compter l'originalité de l'idée de départ, entre dans la catégorie des livres.

Pour certains ouvrages, il est possible d'hésiter. Or la décision de l'administration a son importance puisque seuls les livres bénéficient d'une TVA à 5,5 %, les autres produits étant taxés à 19,6 %.

Notre définition n'est pas encore satisfaisante car elle pourrait convenir à un manuscrit existant à un très petit nombre d'exemplaires. Il faut donc inclure l'idée d'une reproduction en nombre en vue d'une diffusion, ce que fait bien l'instruction du ministère des Finances (31 août 1994) dans la définition qu'elle propose :

> « Le livre est un ensemble imprimé, illustré ou non, ayant pour objet la reproduction d'une œuvre de l'esprit d'un ou plusieurs auteurs en vue de l'enseignement, de la diffusion de la pensée et de la culture.
> Cet ensemble peut être présenté sous la forme d'éléments imprimés, assemblés ou réunis par tout procédé, sous réserve que ces éléments aient le même objet et que leur réunion soit utile à l'unité de l'œuvre. Ils ne peuvent faire l'objet d'une vente séparée que s'ils sont destinés à former un ensemble ou s'ils en constituent la mise à jour.
> Cet ensemble conserve la nature de livre lorsque la surface cumulée des espaces consacrés à la publicité et de blancs intégrés au texte en vue de l'utilisation par le lecteur est au plus égale au tiers de la surface totale de l'ensemble, abstraction faite de la reliure ou de tout procédé équivalent. »

Le texte donne ensuite quelques exemples pour distinguer, sur le plan fiscal, les livres des non-livres.

Pour un certain nombre d'ouvrages, la question de savoir s'ils répondent ou non à cette définition peut poser quelques problèmes. À titre d'exemples, on citera :

– parmi ceux que l'administration considère comme des livres : les dictionnaires, encyclopédies, formulaires scientifiques, guides touristiques, méthodes de musique, répertoires juridiques, catalogues et répertoires bibliographiques donnant des renseignements sur les livres parus ou disponibles ;

– parmi ceux auxquels elle refuse le régime des livres : les albums à colorier, annuaires, barèmes, tarifs, distanciers, indicateurs, simples partitions de musique, albums philatéliques, livres muraux.

Le texte, tout en les considérant comme des livres, exclut aussi de la TVA à 5,5 % les ouvrages contraires aux bonnes mœurs :

> « En vertu d'une disposition spéciale […] sont exclues du bénéfice du taux réduit et relèvent donc du taux normal les opérations […] portant sur les publications de toute nature qui, présentant un caractère pornographique ou d'incitation à la violence, tombent sous le coup d'au moins deux interdictions prévues par la loi du 16 juillet 1949 (interdiction de vente aux mineurs ; interdiction d'exposition à la vue du public et de publicité par voie d'affiche ; interdiction de toute publicité). Les publications visées sont désignées par arrêté du ministre de l'Intérieur publié au JO. »

Dessin volumen

D'après Henri Desmars, *Histoire et Commerce du Livre.*

Presse, revues et livres

Le « Livre de poche », dans la collection « Biblio », a publié un ouvrage intitulé *Pourquoi écrivez-vous ?* Le livre recense les réponses de 400 écrivains venus de tous les endroits de la planète. À part l'introduction, les responsables du projet n'ont pas, à proprement parler, écrit. L'ouvrage se classe pourtant indiscutablement dans la catégorie des « œuvres de l'esprit ». Personne ne refuserait de le considérer comme un livre. Or, l'ensemble des réponses soumises au lecteur, sous ce titre, figurait déjà dans un numéro spécial de *Libération* au format du journal. Et, dans ce dernier cas, qui aurait songé à parler d'un livre ? Il en va de même pour un numéro spécial du *Nouvel Observateur* sur Nietzsche ou des nouvelles publiées dans *Nouvelle donne* et parues ensuite en volume. Sous un autre format, ils changent de statut, en particulier pour les bibliothèques qui les font passer du département des *périodiques* à celui des *livres*.

Mais que dire alors quand une revue comme *L'Année stendhalienne* ou *L'Année balzacienne*, par son format et sa présentation, ressemble exactement à un livre ? Elle ne s'en distingue en effet que par sa périodicité et le fait qu'il n'est pas prévu de procéder à une réédition après épuisement éventuel du stock.

Livre et non-livre

Comme on le voit, essayer de cerner ce qu'est vraiment un livre n'est pas simple. Cette réflexion sur la nature du livre n'est cependant pas vaine. Elle permet de voir que si des éléments techniques ont changé au cours du temps, l'idée de la nécessité d'un travail de l'esprit pour qu'il soit parlé de livre se retrouve tout au long des siècles.

Il est vrai qu'en lisant certains ouvrages disponibles sur le marché, on se demande s'il est vraiment possible de parler d'un travail de l'esprit. Et l'on se prend à rêver d'une commission d'experts de

haut niveau, qui, en fonction de ce critère d'*œuvres de l'esprit*, imposerait une TVA de 19,6 % aux non-livres.

Le livre électronique

Le livre électronique a été évoqué dans la partie précédente. Le plus souvent, il existe conjointement avec une version papier. Rien n'incite à penser que celui-ci remplacera celui-là.

Documentation pages 364-365.

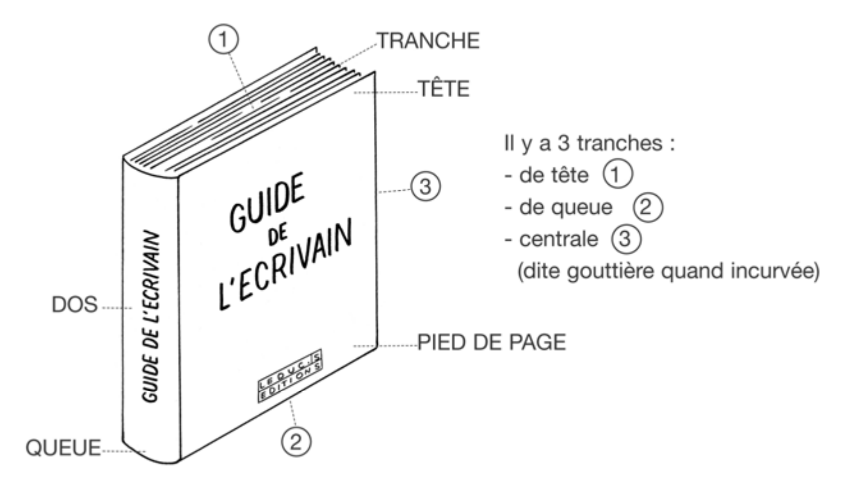
2
LE VOCABULAIRE DU LIVRE

Il importe de connaître un vocabulaire de base. Seront étudiés successivement le vocabulaire :

– du livre en général ;
– de la typographie ;
– de la bibliophilie.

Le livre comme objet

Un livre comporte une « tête », un « pied » ou une « queue » et un « dos ».



Trois confusions sont fréquemment faites.

Confusion entre le « dos »et la « tranche »

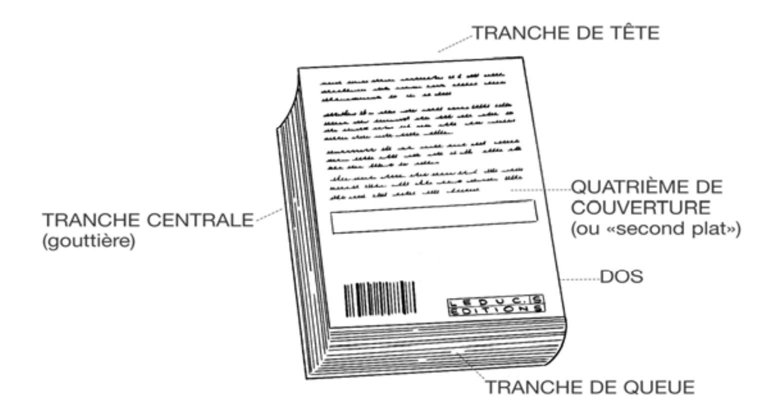
Le **dos**, comme cela apparaît bien sur le schéma ci-dessus, correspond à l'endroit où les feuilles sont assemblées par couture ou collage. Les trois autres bords de la feuille constituent les **tranches** (de tête, de queue, et celle du centre appelée tranche verticale, centrale ou « gouttière » quand elle est incurvée). La feuille imprimée en deux, quatre, huit, etc. pour obtenir le format du livre constitue un **cahier**. La pliure de ces cahiers est visible au dos (elle permet même de compter les cahiers). Quand cette pliure n'apparaît plus parce que l'imprimeur a massicoté, on dit que les livres sont **coupés collés**. Les autres bords des pages sont aussi, aujourd'hui, le plus souvent coupés avec un massicot (appareil tranchant le papier et parfois, avant la mise en place des systèmes de sécurité, les mains des imprimeurs). Quand cela n'est pas fait, le lecteur doit couper les pages avec un coupe-papier.

De rares éditeurs, dont Corti, vendent encore des livres non massicotés et donc nécessitant l'emploi d'un coupe-papier. Il arrive qu'un client vienne rapporter un exemplaire en disant qu'il y a comme un défaut.

Confusion entre le dos et la quatrième de couverture

La faute consiste à parler de ce qui est écrit « au dos du livre » pour désigner ce qui figure sur la « quatrième de couverture » dite aussi « quatre de couve » ou « second plat » ou encore « plat inférieur ».

La **première de couverture** comporte généralement le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre et le nom de l'éditeur. La deuxième et la troisième de couverture sont le plus souvent blanches ou de la couleur du papier employé. En édition ancienne, on parle du premier et du second « contreplats ». Elles servent, mais assez rarement, à l'insertion de publicité.

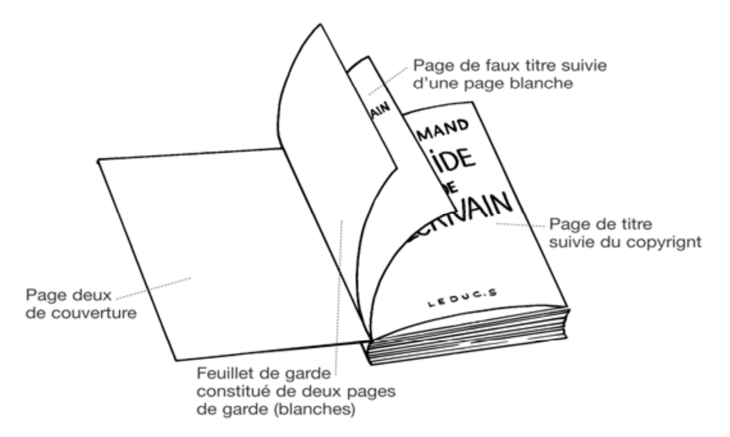


La **quatrième de couverture** est la « page » qui apparaît quand on retourne le livre. Elle contient, le plus souvent des indications sur l'auteur, parfois son portrait, et sur le contenu du livre. Pour les plaquettes de poésie, il est d'usage de la laisser vierge.

Confusion entre la « première de couverture » et la « page de titre »

La faute consiste à parler de la « page de titre » pour désigner la « première de couverture » La **page de titre** est située à l'intérieur du livre. En noir et blanc, généralement, elle reprend en les complétant souvent les indications de la première de couverture. Cette page de titre est parfois précédée d'une **page de faux titre.** Celle-ci ne comporte que le titre du livre souvent dans une dimension moindre que sur la page de titre.

La page de faux titre est parfois précédée de deux pages blanches. Deux autres pages blanches se trouvent à la fin du livre. Ces pages blanches sont appelées des **pages de garde**. L'ensemble de deux pages de garde constitue un *feuillet de garde.* On gardera bien à l'esprit que **les pages de garde sont blanches.** Une erreur fréquente consiste à parler de « page de garde » pour la page de faux titre ou même de titre.



Pour les ouvrages de documentation, dans un souci d'économie, les pages de garde et la page de faux titre sont souvent omises.

La numérotation des pages commence à la première page effective (la couverture n'est pas prise en compte). Selon qu'il y a ou non une page de garde, une page de faux titre ou non, la première numérotation correspondant au début du texte peut être 3, 5 ou 7.

Jaquette et rabats

La couverture peut comporter des éléments qui se rabattent vers l'intérieur et sur lesquels peuvent figurer des textes et des éléments d'iconographie. Ce sont les **rabats.**

Un éditeur comme Le Dilettante ne met pas de texte sur la quatrième de couverture, habituellement considérée comme « vendeuse », mais utilise les rabats pour fournir les informations que recherche souvent l'acheteur éventuel.

Le livre fabriqué, l'éditeur ajoute parfois à la couverture collée au livre une « couverture » amovible avec rabats. Il s'agit de la **jaquette.**

Éditions courante et autres

L'édition « normale » est **l'édition courante**. En principe, l'édition de poche ou de club ne vient qu'ensuite dans un délai plus ou moins rapproché (neuf mois pour un passage en club).

Vocabulaire de la typographie

Le mot **typographie** désigne :

– la composition manuelle avec des caractères de plomb ;

– l'ensemble des choix qui aboutissent à une page imprimée plus ou moins réussie (on parlera d'une belle *typographie* pour une « mise en page » réussie).

En vingt ans, avec l'apparition de la composition par informatique (précédée déjà par quelques innovations techniques comme l'offset) le monde de la typo à l'ancienne a disparu. Yves Perrouseaux, à qui nous renvoyons, fait remarquer que si les moyens ont changé, l'objectif est le même : maximum de lisibilité et élégance de la page imprimée. Il propose de conserver le terme ancien (typographe ou graphiste-typographe) pour désigner l'acteur du processus. Cependant, surtout dans les grosses structures, les tâches ont tendance à se spécialiser et donc les dénominations à se multiplier. On parle, sans toujours bien distinguer les termes de **préparateur**, *de* **metteur en page** ou de **maquettiste**.

Du tapuscrit à la copie

Le **tapuscrit** est la version papier fournie par l'auteur à l'éditeur, autrefois dactylographiée, aujourd'hui saisie sur ordinateur. Il est le plus souvent aujourd'hui accompagné d'un **compuscrit** (version électronique ; mot qui, à la différence de « tapuscrit » ne s'est pas imposé). La **copie** est le tapuscrit auquel ont été ajoutées toutes les indications qui vont permettre à la *composition* d'aboutir à la page telle qu'elle se présentera dans le livre.

Ces annotations peuvent être des corrections. Il s'agit surtout d'indications correspondant à des choix typographiques. Elles sont fournies sous la forme de signes conventionnels tirés d'un code typographique ou d'un surlignement en différentes couleurs. Le texte est **balisé**. On parle de « baliser » un texte.

Il faut donc distinguer la **saisie** de la **composition** qui en provient. Il faut aussi distinguer le cas ou le préparateur, qui met au point la copie, se contente de suivre un ensemble de codes préétablis (parce que correspondant à une collection donnée) de celui où il doit inventer et créer un *spécimen*. Dans ce dernier cas, on parlera plutôt d'un **maquettiste**.

La préparation du texte est faite en interne. La composition tend à passer des services de l'imprimeur à ceux de l'éditeur. Ce dernier peut confier le travail de saisie (quand l'auteur ne la fournit pas) et de maquette à une officine. Celle-ci réalise l'ensemble ou seulement le premier chapitre, les services de l'éditeur terminant le livre à partir du modèle fourni.

Pour le passage du tapuscrit à la page prête à imprimer, entrent donc en œuvre :

– le correcteur ;
– le préparateur ou le maquettiste;
– le composeur.

Nous employons le genre masculin (le correcteur, le préparateur, etc.) alors, qu'à la différence de ce qui se passait dans l'ancien système, ces professions tendent à se féminiser.

Les caractères

Le mot **caractère** désigne la forme de la lettre, le mot **corps** sa taille. Il existe de très nombreuses formes de caractères, des **polices**. Nous évitons tout exposé technique nous contentant des termes utiles dans une discussion.

L'**interlignage** ou *interligne* est l'espace entre les lignes. L'**interlettrage** est l'espace entre les lettres. Selon son épaisseur, un caractère est *maigre*, *demi-gras* ou *gras*. On parle à ce propos de sa **graisse**. Quand les lettres sont penchées, se rapprochant ainsi de l'écriture manuelle, il s'agit d'**italiques** (s'opposant au **romain**). Ci-dessous quelques exemples.

• Caractère Geneva corps 10 maigre interligne simple :

> Murmure, un temps viendra que nous ne serons plus ensemble. C'est pourquoi nous brûlons ce peu qui nous est donné, nous ne sommes pas de nous économes, nous nous hâtons d'être, nous hâtons d'entrelacer ce qui sera disjoint.

• Caractère Textile corps 10 gras interligne double :

> **Murmure, un temps viendra que nous ne serons plus ensemble. C'est pourquoi nous brûlons ce peu qui nous est donné, nous ne sommes pas de nous économes, nous nous hâtons d'être, nous nous hâtons d'entrelacer ce qui sera disjoint.**

• Caractère Times New Roman corps 14 maigre interligne double :

> Murmure, un temps viendra que nous ne serons plus ensemble. C'est pourquoi nous brûlons ce peu qui nous est donné, nous ne sommes pas de nous économes, nous nous hâtons d'être, nous hâtons d'entrelacer ce qui sera disjoint.

L'ordinateur permet de rétrécir les lettres et les espaces entre les lettres (ou l'inverse), par exemple pour faire tenir un petit élément qui est passé à la ligne suivante. Tout excès dans cette pratique fait perdre de l'élégance à la composition.

Dans le monde des typographes, les majuscules sont appelées **capitales** (abrégé en CAP.) et les minuscules, **bas de casse** (abrégé en bdc ou b.d.c.). Cette dernière expression se réfère à la boîte inclinée dans laquelle les composeurs rangeaient les caractères amovibles ; les minuscules étaient rangées dans les casiers du bas.

Pour les mots **cadratin, empattement, œil, approche, chasse, lettrine,** mots qui se rencontrent assez souvent dans les propos des metteurs en page, se reporter aux ouvrages conseillés.

La page

Distinction à faire entre le **feuillet** qui comporte deux pages (le recto et le verso) et la **page**. Numéroter les pages se dit **paginer**. Le numéro de la page (dit **folio**) peut se situer en différents endroits. Pour quelques livres, qui se rattachent ainsi à une tradition ancienne, seul le recto du feuillet est numéroté, mais le cas est rare.

On distingue les livres **à la française** dont les pages sont assemblées dans le sens de la hauteur et les livres **à l'italienne** (format dit aussi « oblong ») pour lesquels les pages sont assemblées dans le sens de la largeur.



Livre «à la française» Livre «à l'italienne» ou format «oblong»

La page de droite, toujours impaire pour la pagination, est appelée **belle page**. La page de gauche, toujours paire, est une *fausse page*. Je peux demander que tous les chapitres commencent en belle page ou accepter qu'ils commencent indifféremment à droite ou à gauche (au recto ou au verso du feuillet).

La page comporte une surface imprimée et des marges. Dans les cas les plus simples, le texte imprimé se présente sous la forme d'un **pavé**. Les mots à connaître sont expliqués ci-après.

La justification

La **justification** est la longueur d'une ligne complète. Elle correspond à la largeur du pavé de texte dans un livre à la française et à sa longueur dans un livre à l'italienne.

Alignement des caractères

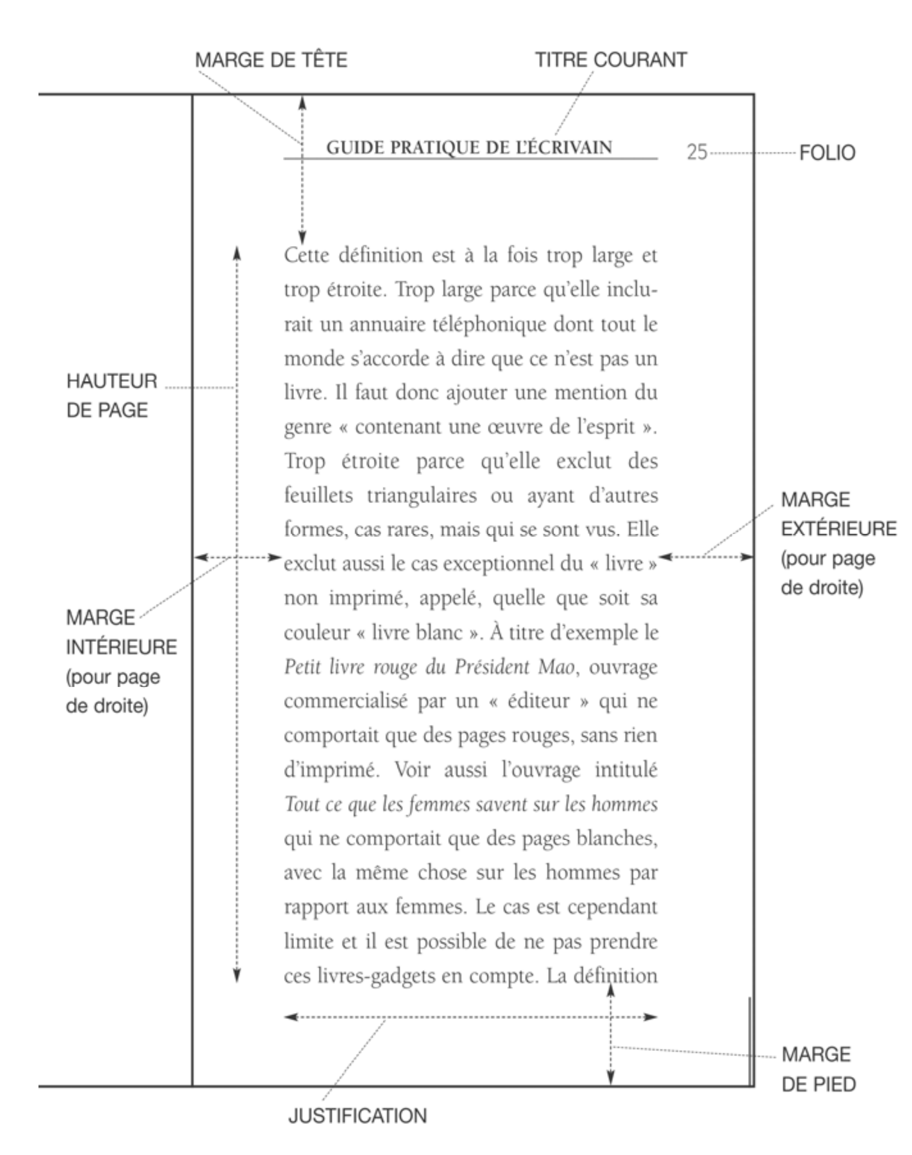
Quand les caractères sont **alignés à gauche** (le long d'une ligne verticale), mais ne le sont pas à droite, on peut dire aussi que le texte est **en drapeau à droite.** Pour *aligné à gauche*, il est aussi possible de dire **au fer à gauche** ou encore **justifié à gauche** (vocabulaire des typographes). Ce cas est fréquemment celui de la poésie.

Quand le texte est **aligné à droite**, mais ne l'est pas à gauche, il est possible de dire aussi qu'il est **en drapeau à gauche.** Pour dire *aligné à droite,* on peut dire aussi **au fer à droite** ou encore **justifié à droite.**

Le texte est **justifié** ou **en pavé** quand les caractères sont alignés à gauche et à droite (sauf quand la ligne en fin de paragraphe n'occupe pas la totalité de la justification).

Le texte peut aussi être **centré**. Il est réparti à égale distance de chaque côté du milieu. Enfin, il est **en habillage** quand il suit le contour d'un élément de la page, une illustration par exemple.

Ligne creuse : ligne n'occupant pas la totalité de la justification.


Les mots de la page
MARGE DE TÊTE
TITRE COURANT
GUIDE PRATIQUE DE L'ÉCRIVAIN
25
FOLIO
HAUTEUR DE PAGE
MARGE EXTÉRIEURE (pour page de droite)
MARGE INTÉRIEURE (pour page de droite)
MARGE DE PIED
JUSTIFICATION
Cette définition est à la fois trop large et trop étroite. Trop large parce qu'elle inclurait un annuaire téléphonique dont tout le monde s'accorde à dire que ce n'est pas un livre. Il faut donc ajouter une mention du genre « contenant une œuvre de l'esprit ». Trop étroite parce qu'elle exclut des feuillets triangulaires ou ayant d'autres formes, cas rares, mais qui se sont vus. Elle exclut aussi le cas exceptionnel du « livre » non imprimé, appelé, quelle que soit sa couleur « livre blanc ». À titre d'exemple le Petit livre rouge du Président Mao, ouvrage commercialisé par un « éditeur » qui ne comportait que des pages rouges, sans rien d'imprimé. Voir aussi l'ouvrage intitulé Tout ce que les femmes savent sur les hommes qui ne comportait que des pages blanches, avec la même chose sur les hommes par rapport aux femmes. Le cas est cependant limite et il est possible de ne pas prendre ces livres-gadgets en compte. La définition

Au fer à gauche
ou
en drapeau à droite

**Cette définition est à la fois trop large
et trop étroite.
Trop large parce qu'elle inclurait un
annuaire téléphonique dont tout le monde
s'accorde à dire que ce n'est pas un livre.
Il faut donc ajouter une mention
du genre « contenant une œuvre de l'esprit
». Trop étroite parce qu'elle exclut
des feuillets triangulaires ou ayant d'autres
formes, cas rares, mais qui se sont vus.**

Au fer à droite
ou
en drapeau à gauche

**Cette définition est à la fois trop large
et trop étroite.
Trop large parce qu'elle inclurait un
annuaire téléphonique dont tout le monde
s'accorde à dire que ce n'est pas un livre.
Il faut donc ajouter une mention
du genre « contenant une œuvre de l'esprit
». Trop étroite parce qu'elle exclut
des feuillets triangulaires ou ayant d'autres
formes, cas rares, mais qui se sont vus.**

Justifié
ou
en pavé

**Cette définition est à la fois trop large et trop
étroite. Trop large parce qu'elle inclurait un
annuaire téléphonique dont tout le monde
s'accorde à dire que ce n'est pas un livre.
Il faut donc ajouter une mention du genre
« contenant une œuvre de l'esprit ». Trop
étroite parce qu'elle exclut des feuillets trian-
gulaires ou ayant d'autres formes, cas rares,
mais qui se sont vus.**

Centré

**Cette définition est à la fois trop large
et trop étroite. Trop large parce
qu'elle inclurait un annuaire téléphonique
dont tout le monde s'accorde à dire
que ce n'est pas un livre. Il faut donc
ajouter une mention du genre « contenant
une œuvre de l'esprit ». Trop étroite parce
qu'elle exclut des feuillets triangulaires
ou ayant d'autres formes, cas rares,
mais qui se sont vus.**

En habillage

**Cette définition est à la fois trop large et
trop étroite. Trop large parce qu'elle
inclurait un annuaire télépho-
nique dont tout le monde s'ac-
corde à dire que ce n'est
pas un livre. Il faut donc
ajouter une mention du genre
« contenant une œuvre de l'esprit ».
Trop étroite parce qu'elle exclut des
feuillets triangulaires ou ayant
d'autres formes, cas rares,
mais qui se sont vus.**

Veuve : élément au début de la dernière ligne d'un paragraphe, d'une colonne ou d'une page qui est inférieur au tiers de la justification. On essaie de l'éviter dans les ouvrages soignés.

Orpheline : élément de moins d'un tiers de la justification qui se trouve en haut d'une page ou d'une colonne (suite du texte de la page précédente ou de la colonne précédente). À proscrire. Yves Perrousseaux préfère parler d'un « orphelin ».

D'une manière générale, on essaie de ne pas avoir une seule ligne, entière ou non, en haut et en bas de page.

Coupures des mots en fin de ligne

La coupure des mots en fin de ligne est appelée **césure**, **coupure typographique** ou encore **division**.

Dans la mesure du possible, il est préférable d'éviter toute césure dans un texte en drapeau. Le problème ne se présente vraiment que dans le cas où le texte est aligné à droite. La césure obéit à deux sortes de règles :

– des règles orthographiques, en principe apprises à l'école ;
– des règles typographiques qui limitent en particulier le nombre de césures dans une page.

La division est marquée par un trait d'union, fort mal nommé en l'occurrence.

L'ordinateur peut aligner à droite sans mettre de césures, mais cela produit des blancs disgracieux entre les mots. Il peut aussi couper les mots en respectant les règles orthographiques et typographiques. Cependant, il n'est pas « intelligent » et les amateurs de travail soigné doivent fignoler « à la main ». De plus, il est débordé si l'on a recours à plusieurs langues parce que les règles diffèrent d'une langue à l'autre.

Autre sens du mot justification

En bibliophilie, l'expression **justification du tirage** désigne le texte se trouvant au début ou à la fin des livres de luxe, texte qui indique le nombre d'exemplaires tirés sur différentes sortes de papier en commençant par les plus précieux, et qui apporte des précisions sur la présentation de l'ouvrage et sur son illustration.

Mentions à la fin du livre

À la fin d'un livre figure l'**achevé d'imprimer** qui donne généralement la date et le lieu d'impression ainsi que le nom de l'imprimeur. Quand ce texte est un peu plus sophistiqué, on l'appelle le **colophon.** Il faut éviter d'appeler « colophon » un simple « achevé d'imprimer ».

Vocabulaire de la bibliophilie

La bibliophilie est la passion des livres d'exception. Le livre peut être exceptionnel parce qu'il est rare, beau et intéressant sur le plan intellectuel. L'importance de ces critères va en ordre décroissant. Le bibliophile collectionne, c'est-à-dire qu'il chasse et conserve. Il se spécialise du fait du grand éventail des genres. Ne figurent ici que les quelques mots que toute personne cultivée doit connaître.

• **Incunable** : livre fabriqué au tout début de l'imprimerie avec caractères mobiles, c'est-à-dire entre 1455 (date non attestée de la première bible de Gutenberg) et 1500.

• **Xylographie** : impression de textes et de dessins avec des plaques de bois gravées en relief. Les xylographies étaient tirées à la brosse et au frottoir ; le mot « imprimerie » est réservé à l'impression avec des caractères mobiles et avec une *presse* à imprimer.

• **Édition originale** : en principe, première édition d'un texte mise en librairie. Quand le livre était, au préalable, paru dans la presse, on parlait d'édition *préoriginale*.

• **Édition princeps** : équivalent d'« édition originale » pour des livres très anciens, spécialement pour les auteurs grecs et latins édités avant 1500.

• **In-plano** : nom donné à un livre quand les feuilles imprimées le constituant n'ont pas été pliées.

• **In-folio :** nom donné à un livre quand les feuilles imprimées servant à sa fabrication ont été pliées en deux.

• **In-quarto** : nom donné à un livre quand les feuilles imprimées servant à sa fabrication ont été pliées en quatre.

Ainsi, à la suite, le **in-octavo** (on dit aussi « in-huit ») est-il issu de feuilles pliées en huit. On écrit aussi **in-4°**, **in-8°**, **in-16**. Comme déjà vu, la feuille pliée donne un **cahier**. Le livre est plus solide quand les cahiers sont cousus, mais pour des raisons de coût, cette technique tend à disparaître. Le livre est même le plus souvent avec **dos carré** ou *coupé collé*, la répartition en cahiers n'apparaissant pas.

Les « Que sais-je ? », longtemps cousus, ne le sont plus. Ils comportent toujours 128 pages en quatre cahiers de 32 pages, cahiers visibles. Pour obtenir un cahier de 32 pages, il faut plier la feuille de départ en seize. Un « Que sais-je » est donc un « in-16 ».

• **Japon, chine, hollande** : nom donné à des papiers en fonction de leur provenance réelle ou supposée. Le nom est parfois employé pour les livres fabriqués avec ces papiers.

• **Carton** : feuille imprimée que l'imprimeur-éditeur collait dans le livre à l'emplacement du premier texte imprimé afin de supprimer un passage trop fautif ou pour complaire à la censure.

• **Exemplaire de tête** : exemplaire du premier « grand papier » annoncé dans un tirage (cf. « colophon » ou « justification ») ; contrairement à ce que l'on pense, les « grands papiers » (japon, chine, hollande), dont celui de tête, ne sont pas nécessairement imprimés parmi les premiers.

Format des livres

Excepté pour les *in-planos* (livres à partir d'une feuille non pliée), au départ du livre une *feuille* imprimée recto verso qui est ensuite pliée pour constituer un *cahier*. Un livre, sauf pour l'impression numérique, est donc constitué d'un ou de plusieurs cahiers.

In-folio : feuille pliée en deux, donc 4 pages ;
In-quarto : pliée en quatre donc 8 pages ;
In-octavo : pliée en huit donc 16 pages, etc.

La dénomination in-quarto, in-seize ne correspond pas à un format puisque tout dépend du format de la feuille de départ : « écu »= 40x52 ; « raisin »= 50x65, par exemple. Cependant pour permettre une estimation approximative à la seule lecture des catalogues, les spécialistes se sont mis d'accord sur une « moyenne typographique :

Grand folio : plus de 40 cm ;
Folio : moins de 40 cm ;
In 4^0 : moins de «30 cm ;
In-8^0 : moins de 25 cm ;
In-12 : moins de 20 cm ;
In-16 : moins de 16 cm ;
In-18 : moins de 14 cm ;
In-32 : moins de 10 cm.

Informations tirées du livre de Henri Desmars conseillé dans la bibliographie.

• **Exemplaire** à **toutes marges** ou à **fausses marges** : exemplaires faits avec du beau papier non ébarbé et dont les feuilles demeurent le plus souvent non coupées quel que soit le format du livre. De ce fait, une partie des feuilles pliées déborde du reste, parfois de peu, parfois de plusieurs centimètres. L'expression « grand papier » s'attache moins aux dimensions de la feuille qu'à la meilleure (plus « grande ») qualité du papier. « Ébarber», comme on l'a deviné, signifie « enlever légèrement la barbe ». La « barbe » est le rebord irrégulier des feuilles quand le papier est fabriqué à l'ancienne.

Édition originale

Michel Vaucaire, dans l'ouvrage cité en bibliographie, montre que notre définition pour « édition originale » pose des problèmes. La « première édition » mise à la disposition du public, a parfois été précédée d'une édition destinée à une revue ou à un petit cercle d'amis. Quand le livre paraissait en feuilleton, le journal ou la revue publiait parfois le texte sous forme d'encadrés au format d'un livre, encadrés qui étaient paginés à la suite. Les lecteurs reliaient souvent l'ensemble, ce qui leur permettait d'avoir le livre avant la sortie de l'ouvrage en librairie (édition appelée « préoriginale »). De plus, des imprimeurs hollandais ou belges composaient souvent le livre au fur et à mesure de sa parution en feuilleton et faisaient paraître une contrefaçon qui précédait le livre officiel. La situation est rendue encore plus complexe pour les *Maximes* de La Rochefoucauld dont une édition hollandaise (1664) paraît une année avant l'édition française (1665). La version officielle est qu'il s'agit d'un manuscrit volé parmi les quelques copies qui circulaient. Mais certains critiques pensent que La Rochefoucauld a peut-être voulu tester l'effet du livre auprès du public avant de donner le feu vert (expression évidemment anachronique) au libraire-imprimeur français. Dans l'édition de la Pléiade, l'édition hollandaise (*Sentences et maximes de morale*) est appelée « édition originale "apocryphe" » et l'édition française

(*Réflexions ou sentences et maximes morales*) « édition originale authentique ».

L'heure du japon

L'éditeur Bernard Grasset avait un collaborateur, Louis Brun, qui n'était pas trop scrupuleux en matière d'honnêteté comme cela apparaît aussi à propos du compte d'auteur. Mais Grasset lui pardonnait car il avait les qualités de gestionnaire qui lui manquaient. Louis Brun prenait soin de toujours se mettre de côté des exemplaires sur papier précieux numérotés dont ceux sur japon (voir page 87). Un soir qu'il quittait la rue des Saints-Pères, siège de Grasset, avec une serviette manifestement bourrée d'exemplaires de luxe, l'éditeur le montra à François Mauriac en lui disant : « *Tu vois, François, c'est l'heure du japon !* »

Documentation pages 351 et 364-365.

IV

PRÉSENTATION DU TAPUSCRIT

1. Le tapuscrit : questions techniques
2. Le tapuscrit : établissement du texte
3. Codes à connaître
4. Le choix d'un titre
5. Le choix d'un pseudonyme

1
LE TAPUSCRIT QUESTIONS TECHNIQUES

Il importe d'être homogène

Le principe des principes en matière de présentation d'un tapuscrit et d'un livre, celui avec lequel il n'est pas possible de transiger est le suivant : **il faut se tenir, pour la totalité d'un même livre, à l'ensemble des choix faits au départ.** Cette nécessité de s'en tenir au choix initial vaut pour tous les codes, qu'il s'agisse de la mise en page, de la typographie, de la ponctuation ou de l'orthographe.

Dans un certain nombre de situations, le rédacteur a le choix entre deux et même parfois trois ou quatre codes. À la limite, ce qu'il décide compte peu, mais, en revanche, il est grave de ne pas s'en tenir au choix initial. C'est à l'homogénéité que l'on reconnaît le professionnel. Et c'est l'incohérence qui fait sauter aux yeux l'amateurisme. Quand l'auteur, dans le même livre, écrit le nom d'un village breton de quatre manières différentes, on est en droit d'émettre quelques doutes sur sa capacité à mener à bien un raisonnement. Cette question de l'homogénéité sera examinée, à propos de différents points, dans ce chapitre et celui qui suit.

Tapuscrit et maquette

L'éditeur en C/E qui, ne se contentant pas de la saisie, demande une maquette prête à l'emploi est généralement un éditeur de seconde zone. Mais, pour le C/A et l'Æ, l'auteur est parfois obligé de tout prendre en charge. Sera traité en priorité le cas de l'auteur qui fournit simplement une version papier et la saisie, et laissant le soin à l'éditeur de les transformer en *copie* (tapuscrit « balisé » fourni à la « composition ») puis, par le biais de l'imprimeur, en page imprimée.

Traitement de texte obligatoire

Machine à écrire ou traitement de texte ? Cette question ne se pose plus. Toute personne qui prétend publier doit recourir à un traitement de texte. Elle proposera son manuscrit sous la forme papier et ne fournira la version électronique que dans le cas d'un accord. Solliciter l'avis d'un éditeur papier que l'on ne connaît pas en lui envoyant seulement un fichier électronique est ridicule. Ces fichiers sont immédiatement « poubellisés ». Cela vaut pour l'édition. Dans la presse, il arrive que le rédacteur n'envoie que la version électronique. **Dans l'édition, il faut toujours une version papier et, en cas d'accord, une version électronique.** Pour une commande, on envoie, une fois le travail achevé, la version papier et la version électronique.

La version électronique peut se présenter sur différents supports : disquette, zip ou équivalent, CD, courriel. Si tu n'arrives pas à te mettre au traitement de texte, recours à une personne dévouée ou rémunérée. Au moment de la livraison, il est bon d'indiquer les outils utilisés (Mac OS 10, Word 2000 par exemple).

Une bataille perdue (par les auteurs)

La généralisation du traitement de texte due au remplacement de la machine à écrire par un ordinateur personnel a eu pour conséquence d'alléger la tâche de l'éditeur et donc son investissement. Les éditeurs ont réussi à imposer aux auteurs la remise d'une version électronique sans contrepartie. Les auteurs ne se sont peut-être pas battus avec suffisamment de vigueur, mais le fait est là sur lequel il est vain de revenir. La fourniture d'une version électronique est passée dans les mœurs et ceux qui ne réussissent pas à se mettre au traitement de texte doivent rétribuer quelqu'un pour le faire à leur place. En revanche la fourniture d'un « prêt à imprimer » sans rétribution s'ajoutant aux droits d'auteur est abusive.

Vocabulaire

Manuscrit : texte écrit à la main.

Tapuscrit : néologisme désignant un texte tapé à la machine ou issu d'un traitement de texte.

J'emploierai le mot « tapuscrit » dans l'étude des aspects techniques, mais je reviendrai à « manuscrit » quand sera abordé le statut juridique de l'auteur. Les textes de loi n'emploient, en effet, que ce terme.

Compuscrit : texte électronique et donc issu d'un ordinateur (*computer*). Le mot désigne la disquette, ou son équivalent, que l'on remet à l'éditeur et qui contient le texte *saisi*. Le mot désignant aussi une version déjà plus ou moins maquettée, je lui préfère, le plus souvent, l'expression « tapuscrit électronique ».

Copie : tapuscrit sur lequel les services de l'éditeur ont ajouté toutes les indications utiles à l'imprimeur. Ne pas confondre *la* copie, dans son sens technique, avec une photo*copie* du manuscrit.

Composition : préparation de la page à imprimer et à partir de la copie. Le composeur ajoute des enrichissements (gras, italique, changement de corps ou de caractère, etc.) à la saisie dite « au kilomètre » qui lui est fournie. Il lui arrive souvent de supprimer les enrichissements dus à l'auteur pour repartir à zéro.

Courriel : mot employé par les Québécois pour « courrier électronique » (e-mail) et qui tend à se répandre en France.

Mac ou PC ?

Le seul problème qui se pose est donc de choisir entre deux évangiles en matière d'ordinateur. Faut-il acheter Apple ou IBM, Mac ou PC ?

L'édition est sans doute le domaine où Apple, qui avait une bonne longueur d'avance, a le mieux résisté aux assauts d'IBM et de sa mouvance PC. Le Mac est plus facile d'accès pour le profane et ses modèles sont séduisants sur le plan esthétique, mais l'ordinateur lui-même, et surtout les éléments annexes et les logiciels, sont souvent plus coûteux. Il est moins sensible aux virus, mais les logiciels disponibles sont plus nombreux pour les PC. Je pourrais continuer le parallèle, en essayant de masquer mon dédain pour les utilisateurs de PC, mais le problème ne se pose pas en termes strictement techniques.

Quand on débute en informatique, il est indispensable d'avoir un gourou. Ton choix dépendra donc de l'outil possédé par l'ami dévoué que tu pourras appeler, désespéré par d'incompréhensibles « plantages » dus à tes fausses manœuvres et avec qui tu pourras échanger textes et logiciels.

Ce problème du choix entre Mac et PC se pose d'ailleurs de moins en moins parce que ces appareils sont de plus en plus compatibles et le deviendront sans doute complètement dans un avenir proche.

Présentation de la version papier

Pour la mise au point du tapuscrit, certaines règles sont impératives :

– papier machine format 21 x 29,7 dit aussi format A4 ;
– papier blanc relativement fort (80 grammes) ;
– texte dactylographié ou issu d'un traitement de texte ;
– texte uniquement sur le recto du feuillet ;
– texte impérativement avec double, voire triple interligne ;
– marges assez généreuses ;
– texte d'une parfaite lisibilité et donc bien encré ;
– document paginé ;
– pas d'excès d'enrichissement.

Papier format A4

L'éditeur est amené à travailler sur des dizaines de milliers de pages dans l'année et chaque tapuscrit est manipulé de très nombreuses fois. Il s'agit donc tout simplement de faciliter la tâche de l'interlocuteur.

Papier de 80 grammes

Pour la même raison – les nombreuses manipulations – il est préférable de prendre du 80 grammes.

Texte uniquement sur le recto

Autre règle impérative. Pour un tapuscrit destiné à l'édition, il ne faut écrire que d'un seul côté de la feuille. Pas d'exception. Même pour ajouter une ligne, prendre une nouvelle page.

Cette règle vaut-elle pour le tapuscrit que l'on soumet à l'éditeur ? Certains auteurs envoient un document imprimé recto verso pour économiser les frais de poste. Personnellement, en tant que directeur de collection et en tant qu'auteur, je n'aime pas. Si l'éditeur accepte le manuscrit, il va devoir soit demander une nouvelle version soit perdre du temps à photocopier pour disposer d'un exemplaire de travail n'utilisant qu'un seul côté du feuillet.

Texte assez aéré

Il faut éviter d'avoir un texte trop tassé et donc demander à l'ordinateur le double ou mieux le triple interligne. Cela facilite les corrections de dernière minute et le travail du technicien qui prépare la *copie.* En particulier, si on a choisi un triple interligne, il est possible d'ajouter du texte en tassant sans bousculer l'agencement des pages.

Marges généreuses

Toujours avec le souci de faciliter le travail en aval, il ne faut pas lésiner sur les marges. Je sais qu'il y a une manière plus professionnelle de procéder, mais je fonctionne ainsi. Je vais à « Fichier », j'ouvre la fenêtre « Mise en page », je clique sur « Marges » et j'indique mes préférences (4 cm) aux quatre endroits requis (Haut, Bas, Gauche, Droite) ; 0 cm à « Reliure » ; 2 cm à « En tête » et «Bas de page » : « Appliqué à tout le document » Avec la police Palatino en corps 12, cela me donne des pages standard (environ 1500 signes). Cela pour le premier fichier. Pour tous les autres, je duplique ce premier fichier (« Dupliquer » dans « Fichier »).

Les plus doués créent des « feuilles de style ». Voyez un manuel ou les ouvrages conseillés en fin de chapitre.

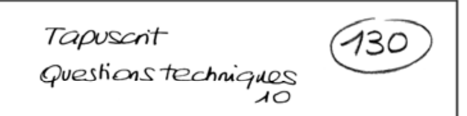
Un document paginé

La totalité du document doit être paginée, c'est-à-dire que chaque page doit comporter ce que l'on appelle un *folio.*

Cette pagination de l'ensemble peut être faite par l'ordinateur. Je laisse de côté des logiciels comme XPress ou InDesign pour lesquels le problème se pose différemment puisque l'on dispose d'une échelle de montage (les pages de gauche et de droite apparaissent de chaque côté d'une ligne verticale avec leur folio).

Quitte à faire rire les pros, j'explique comment je procède avec Word. Je ne pagine l'ensemble qu'au dernier moment et au crayon. Pour le reste, je travaille fichier par fichier en

m'arrangeant pour que la pagination sur l'ordinateur corresponde à celle de mon tapuscrit. En conséquence, si une page est occupée par un dessin, je laisse vide la page correspondante sur mon écran. Chaque chapitre a sa pagination. Le haut de ma page, en fin de parcours, se présente donc comme ci-dessous.



L'écriture est une affaire personnelle et de longue haleine. Il n'existe évidemment pas de recette. Quelques conseils cependant peuvent être utiles pour débloquer le processus, ne pas partir sur de fausses pistes, se former. Car si compte le travail au moment de l'élaboration du texte, un travail plus important encore est celui, étendu parfois sur des dizaines d'années, qui prépare ce moment. La fin de l'ouvrage s'y attachera. Elle apportera, en particulier, une information sur ce qui permet

Ce qui ressemble à un *titre courant* (« Tapuscrit. Questions techniques ») est le titre du chapitre. Le chiffre à proximité est le numéro de page de ce chapitre, pour la version électronique et pour la version papier. Cela suppose une adéquation entre les deux. Le chiffre dans un rond correspond au folio pour l'ensemble du manuscrit. Les éléments relatifs au chapitre sont à l'encre bleue pour éviter une confusion entre l'original et une photocopie. Le chiffre dans un rond est au crayon pour faciliter une éventuelle repagination de l'ensemble.

Modification de la pagination

Il peut arriver qu'une fois le manuscrit entièrement paginé, tu sois obligé de procéder à des suppressions ou des adjonctions de pages (parfois les deux résultant d'un déplacement des quelques pages en dernière minute). Voici les solutions qui permettent de ne pas tout repaginer ou de tout réimprimer.

Suppression de pages

Le but est, par exemple de supprimer trois pages après la page 181. Procéder ainsi :



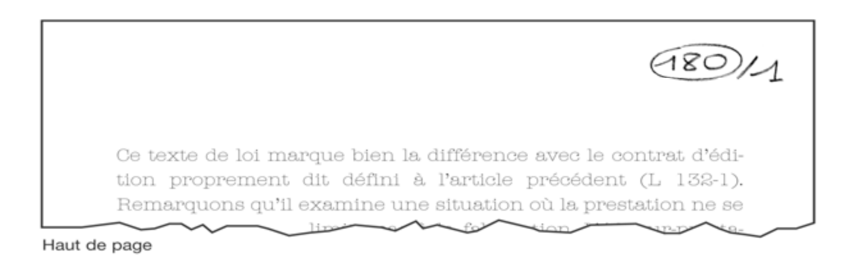
Si le nombre de pages supprimées est important, il suffit de mettre une flèche.



C'est donc la 190 qui vient à la suite.

Adjonction de pages

Je veux ajouter cinq pages après la page 180. Je remplace 180 par 180/1 et j'écris en bas « 180/2 suit ». La page suivante est numérotée 180/2 et j'écris en bas « 180/3 suit ». La mention « suit » disparaît au bas de la page 180/6 puisque c'est la 181 qui vient à sa suite.


180/1

Ce texte de loi marque bien la différence avec le contrat d'édition proprement dit défini à l'article précédent (L 132-1). Remarquons qu'il examine une situation où la prestation ne se

Haut de page

tible d'en faciliter la commercialisation. Il peut aussi, sur ce point, se faire aider par une association. L'auteur autoédité s'occupe donc de toutes les tâches permettant d'aboutir à un livre et de mettre ce livre dans les mains d'un lecteur. Il assume

182/2 suit

Bas de page

Cependant, quand des modifications de ce type deviennent trop nombreuses, il est préférable de repaginer l'ensemble.

Des pages homogènes

Il faut avoir, du point de vue du nombre de signes, des pages homogènes pour faciliter le *calibrage.* On ne calibre pratiquement plus par mots (1 mot = 6 signes) sauf pour les traductions, les traducteurs étant payés au mot.

Calibrage « à la main »

On appelle **signe** tout ce qui nécessite d'appuyer sur une touche du clavier et donc aussi bien un caractère qu'une espace. Le **calibrage** est l'opération qui consiste à évaluer le nombre de pages du livre à partir du nombre de pages du manuscrit.

Le calcul est facile à faire. Il faut d'abord avoir le nombre de signes du manuscrit. Pour ce faire, il faut connaître le nombre de signes pour une page standard. On obtient ce nombre en multi-

pliant le nombre de signes contenus dans une ligne par le nombre de lignes. Une fois obtenu ce nombre de signes par page, il suffit de le multiplier par le nombre de pages.

On cherche à connaître ensuite le nombre de signes par page du livre qui sert de référence. Ensuite, il suffit de diviser le nombre total des signes du manuscrit par le nombre de signes par page du livre de référence. Le résultat correspond approximativement au nombre de pages du livre.

À noter que ce n'est pas toujours l'éditeur qui calibre. L'auteur peut avoir à le faire. Ainsi, quand on te commande un livre de 80 pages pour une collection donnée, tu as intérêt à calibrer pour ne pas être trop long ou trop court. Procéder à l'inverse du processus qui vient d'être décrit.

Là encore, il faut résister à la tentation du mieux ennemi du bien consistant à faire du *page par page* (c'est-à-dire à rechercher un manuscrit qui, du point de vue encombrement, corresponde exactement au livre). Cela ne fonctionne pratiquement jamais, en particulier à cause de modifications de dernière minute (modification du tapuscrit, mais aussi modification des choix typographiques de l'éditeur). Il faut donc se contenter de pages homogènes conformes aux usages.

La page standard est une page de 1 500 signes soit 25 lignes de 60 signes. Cette page standard sert de mesure quand on est payé à la page. Il est possible de se situer entre 1 200 et 1 800 signes, mais il faut éviter absolument des pages trop tassées.

Calibrage par ordinateur

L'ordinateur simplifie les procédures puisqu'il indique le nombre de signes du fichier pour lequel il est consulté ou le nombre de signes de la partie sélectionnée. L'éditeur peut donc simplement commander un livre de 132 000 signes pour qu'il soit conforme aux autres titres de sa collection. L'auteur consulte de temps à autre son écran s'il compose à la suite ou fait de temps à autre le total des fichiers.

Pour obtenir le nombre de signes, sur Word, cliquer sur « Outils » puis sur « Statistiques ». Cette fenêtre donne deux informations :

– caractères (espaces non compris) ;
– caractères (espaces compris).

La deuxième indication donne le nombre de « signes », ce mot ayant le sens défini plus haut (tout ce qui découle d'une frappe sur le clavier). Lorsqu'un éditeur demande un nombre de signes précis, il s'agit des « Caractères (espaces compris) ». À noter que, en toute rigueur, il faudrait écrire « espaces comprises ». En effet, le mot « espace » est féminin dans la langue des typographes.

Le tapuscrit électronique remis à l'éditeur doit être, en principe, à la suite c'est-à-dire que tout doit avoir été mis sur un seul fichier. Cela demande donc une opération de copier-coller faite avec soin si l'on a travaillé sur des dossiers et des fichiers séparés. Le calcul du nombre de signes est évidemment très facile sur un tapuscrit à la suite. Il peut arriver que l'éditeur accepte de travailler avec un ensemble de dossiers et de fichiers si ceux-ci sont numérotés avec soin comme cela apparaît à propos des exemples donnés page 110.

Calibrage en cours de route

Pour évaluer le calibrage au fur et à mesure de la rédaction, il est possible d'ouvrir un fichier intitulé « À la suite ». Chaque fois qu'un chapitre est terminé, il est placé dans ce fichier. Et grâce à « Outils » + « Statistiques », il est possible de suivre l'augmentation du nombre de signes.

Il est indispensable de dater ce fichier. En effet, les corrections qui sont faites sur les fichiers de travail n'y sont pas répercutées. Ce fichier qui n'a qu'une valeur indicative devra être détruit en fin de parcours quand sera établi un fichier à la suite constitué des chapitres définitifs qui, lui aussi, sera daté. Il est très important de le détruire pour éviter tout risque de confusion.

Oui, il est arrivé que la version imprimée ne soit pas la bonne. Cruelle surprise au moment de la lecture des épreuves surtout quand il y a des délais à respecter.

La version papier est aussi à la suite. Évite donc les collages en marge ou en haut avec des flèches y renvoyant. Le texte doit s'enchaîner comme sur le fichier électronique.

Pour ne pas bouleverser l'ensemble de la mise en page et de la pagination, tu peux être amené à laisser un espace blanc. Une flèche suffit pour indiquer à la composition qu'il faut enchaîner.

↓

Emploi du rouge pour les indications à la « compo »

Le rouge ne doit être utilisé que pour les indications destinées à la composition. Par exemple, j'écris plus haut « la disparate » parce que le mot « disparate » est féminin. Mais, à l'intérieur du circuit, une personne peut croire qu'il s'agit d'une faute et corriger. Ce type de correction intempestive est assez fréquent. Pour éviter une surprise de ce type, en rouge, je peux souligner le mot d'un trait en pointillé ou l'entourer et écrire « Bon » en face

Un autre exemple peut être fourni par la rubrique précédente. Si je ne mets aucune indication en rouge, face à la flèche qui signifie qu'il faut enchaîner, la personne chargée de la maquette va croire que je demande qu'on enchaîne, ce qui n'est pas le cas. Je vais donc écrire en rouge « Ne pas enchaîner. Faire la flèche ».

Ne pas trop bien faire

Certains auteurs, estimant peut-être augmenter leur chance de séduire l'éditeur, présentent leur manuscrit avec une couverture et une composition imitant les siennes. À bannir absolument. Pour des raisons simples à comprendre. Même le seul fait de proposer un manuscrit se présentant déjà comme un livre n'est pas spécialement judicieux. D'une manière générale, pour la plupart, les éditeurs ont tendance à penser « À chacun son boulot »

surtout quand ils sont en présence d'un amateur. Ils ont horreur, en particulier, de l'auteur qui veut imposer sa couverture. Mais, quand leur interlocuteur a du métier, et qu'il n'est pas psycho-rigide, ils sont toujours ouverts à la discussion.

Il faut éviter dans le tapuscrit les trop nombreux enrichissements du texte. Par **enrichissement**, on entend ce qui s'ajoute à une frappe toute simple (et donc italique, gras, caractères et corps différents, variété des caractères, raffinements divers). Le mieux est de tout faire dans le même caractère et le même corps (sauf pour les grands titres) avec seulement les italiques et les gras.

Quand on travaille sur un livre de commande relativement long et complexe, pour lequel il n'y a pas de maquette préétablie, il est bon, une fois la première partie terminée, de rencontrer la personne chargée de la mise en page. Cela permet de se mettre d'accord sur la façon de présenter le tapuscrit. La mise au point de cette première partie permet aussi à l'auteur de mieux percevoir comment va se présenter le livre, d'aller au-devant de certains problèmes, de savoir ce que préfère son interlocuteur en matière de présentation du tapuscrit.

Cela mis à part, toujours pour un livre de commande, l'éditeur n'aime pas faire un livre par morceaux, au fur et à mesure de sa rédaction. Il a déjà une telle masse de matériaux à gérer que cette méthode serait source d'erreurs. De plus, cela rend difficile un retour sur la partie déjà rédigée.

Non-respect de tous les codes typographiques

Il n'est pas nécessaire de respecter tous les codes typographiques dans l'établissement du tapuscrit-compuscrit. Par exemple, dans un livre, pour le chiffre « 500 000 », je ne peux pas avoir « 500 » en fin de ligne et « 000 » au début de la ligne suivante (ce qui n'est pas autorisé dans un livre imprimé). Dans un tapuscrit, cela n'a pas d'importance. Il est même préférable de laisser *tel*. En effet, le

retour forcé qui va rendre le tapuscrit typographiquement correct, se répercute dans la nouvelle composition et entraîne un retour à la ligne qui se retrouve en milieu de ligne. Le metteur en page devra donc supprimer l'instruction donnée à l'ordinateur. Au bout du compte, la volonté de l'auteur de présenter un tapuscrit typographiquement nickel se traduit, pour le metteur en page, sur l'ensemble d'un livre, par des centaines d'interventions.

Cela vaut tout spécialement pour les coupures de mot en fin de ligne (*césure*). Toute césure dans le tapuscrit va se retrouver dans la nouvelle composition, mais rarement au bon endroit et donc souvent en milieu de ligne. Il est vrai qu'il est possible de demander une césure *optionnelle* (qui ne se reproduit pas automatiquement). Mais il faut aller au plus simple : **le tapuscrit ne présente aucune césure**. Il est donc *en drapeau à droite* ou *justifié* (mais sans césure).

Le correcteur chargé du tapuscrit agit en conséquence et ne corrige pas un tapuscrit comme un jeu d'épreuves. Il laisse de côté les « erreurs » typographique (comme par exemple un excès de blanc entre les mots).

Adéquation entre la version papier et la version électronique

Une source d'erreurs, ou en tout cas de retard, peut provenir du fait que la version électronique est un peu différente de la version papier. J'entends par là que les ultimes modifications du texte, qui sont présentes sur la version papier sont absentes de la version électronique ou l'inverse. Cela ne devrait pas arriver, mais cela se produit. Il faut donc veiller à ne constituer le texte à la suite remis à l'éditeur qu'au tout dernier moment. Sur la possibilité de faire en cours de rédaction un fichier « À la suite » provisoire, voir l'encadré de la page 102.

Illustration à part

Ce qui concerne l'iconographie est fourni à part. Des photocopies suffisent pour la version papier. Certains éditeurs demandent que les encadrés et les tableaux soient composés à part. Dans la version papier, ils figurent en bonne place.

Conserver le tapuscrit original

Le tapuscrit (ou une copie strictement conforme à l'original, exceptée la couleur) doit toujours être conservé par l'auteur. Ce dernier conservera aussi une copie de la version électronique. Ces documents seront datés. Les plus inquiets pourront, comme le faisait Hervé Bazin, les ranger dans une armoire ignifugée.

Sur la fourniture de la saisie

Nous avons vu qu'aujourd'hui l'auteur fournit la saisie. Notons que la version électronique remise par l'auteur est parfois très fautive. Du fait de la difficulté de corriger sur écran, il arrive que l'éditeur préfère ressaisir le texte ou le donner à saisir. Les choses évoluent cependant très vite. Les auteurs et les correcteurs électroniques étant de plus en plus affûtés, l'éditeur peut, de plus en plus souvent, utiliser ce qui lui est fourni. L'éditeur peut encore devoir assurer la saisie, notamment quand il reprend un livre ancien qu'il est difficile de scanner. Certains d'entre eux obtiennent des prix très bas grâce aux charmes de la délocalisation. Le travail est effectué à Madagascar, en Inde ou en Indonésie par un personnel astreint à des cadences rapides et qui possède mal ou pas du tout la langue française. Il s'agit souvent de femmes, qui travaillent mécaniquement, comme elles le feraient pour confectionner des tapis. Afin de limiter les erreurs – principe de la saisie/vérification –, le même texte est confié à deux personnes et les résultats sont croisés. Comme le salaire journalier de ces femmes équivaut au prix d'un apéritif (dans un bon restaurant), en dépit de la distance, et grâce à la messagerie électronique, l'opération est rentable. Celui qui écrit un livre contre l'exploitation du tiers-

monde ne connaît pas toujours les circuits mystérieux auxquels son livre doit d'avoir vu le jour.

L'auteur fait la composition

J'en viens maintenant au cas fort différent de celui où l'auteur ne se contente pas de fournir la saisie, mais prend en charge la *composition*.

Vocabulaire

• **Saisie** : version électronique du texte avec peu ou pas d'enrichissement. Parfois saisie dite *au kilomètre.*

• **Maquette** : ensemble des données qui vont permettre au *composeur* de faire la mise en page.

• **Préparation de la copie** : annotations diverses portées sur le tapuscrit à l'intention du composeur (corrections demandées par le *correcteur*, choix typographiques – ital., gras, CAP., etc. – et contraintes de la maquette).

• **Composition** : opération consistant à transformer la saisie, en fonction des indications portées sur la copie de manière à déboucher sur la page à imprimer. Le logiciel est presque toujours différent de celui utilisé par l'auteur, ce qui pose parfois des problèmes.

Composition faite par l'auteur

Les choses sont très différentes quand l'éditeur exige un livre prêt à imprimer, c'est-à-dire un livre dont tout le travail de composition a été fait en amont de son intervention. Il arrive même que l'auteur fournisse aussi la couverture. Quand l'auteur se substitue ainsi à l'éditeur, il doit être rémunéré, soit au forfait soit par une augmentation de son pourcentage de droits d'auteur. Dans le cas contraire, nous sommes dans le cadre d'une édition à compte d'auteur abusive. L'éditeur ne signe le contrat qu'en échange d'un travail. Celui-ci correspond à une somme d'argent puisque celui qui n'est pas capable de le faire devra rémunérer une tierce personne pour le faire à sa place ou donner de l'argent à une tierce personne pour qu'il le fasse faire. Roger Gaillard, président d'une association de défense des auteurs, résume la situation

ainsi : « *Donc vous êtes en présence d'un pseudo-éditeur ou d'un éditeur qui refuse les contraintes de son métier et vous les fait supporter. Sur le plan de la déontologie, cette pratique est absolument inadmissible et scandaleuse.* »

Les vrais éditeurs préfèrent éviter cette solution qui les dépossède de leur raison d'être. Que penser, en effet, d'un éditeur qui accepte à peu près tout ce qui arrive (s'épargnant l'une des fonctions principales de l'éditeur qui est la recherche et la sélection de bons textes), qui confie à l'auteur composition et couverture, qui n'effectue pas une correction de type professionnel et n'assure pas de promotion à l'ouvrage ? Le véritable éditeur a le goût du travail bien fait, tient à mettre sa marque sur les livres dont il prend la responsabilité et préfère confier à des professionnels l'élaboration de l'ouvrage. À chacun son métier.

Situations intermédiaires

Sans exiger la fourniture de la composition, l'éditeur peut donner à l'auteur un document (une *conduite*, un *protocole*) qui lui permettra, sans un effort important, de présenter une saisie qui facilite le travail du composeur. Cela vaut bien sûr pour une collection dont la maquette est préétablie.

On pourrait imaginer que ces directives soient fournies sur un CD permettant une précomposition. Je pense au CD vendu par la FNAC pour ceux qui souhaitent s'autoéditer. Il est à parier que dans moins de dix ans, nombre d'éditeurs procéderont ainsi.

Cas du compte d'auteur

Certains éditeurs en C/A, surtout ceux qui éditent en ligne, se contentent d'imprimer ce qui leur arrive. D'autres proposent des services de correction et de mise en page qui sont évidemment, et normalement, facturés. Je renvoie à ce que je dis page 237 sur la nécessité d'être professionnel ou d'avoir recours à des professionnels. Dans le cas où l'auteur en C/A ne veut pas profiter de ce genre de service, il se trouve dans la situation de l'auteur autoédité.

Cas de l'auteur autoédité
L'auteur autoédité prend tout en charge. Or la composition, le travail de maquettiste et de composeur, de graphiste, même de correcteur ne s'improvisent pas. Les merveilleux logiciels dont on dispose (faits par des professionnels qui connaissaient à fond les pratiques anciennes) ne peuvent pas remplacer un apprentissage s'étendant sur trois ans et encore moins une expérience de plusieurs décennies. Il est donc recommandé à l'auteur autoédité de recourir à des professionnels pour ces questions techniques (couverture, maquette, correction). J'y reviendrai.

Gestion des fichiers

L'auteur remet à l'éditeur un texte *à la suite,* mais, sauf si son livre est court, quand il travaille, il répartit sa matière en dossiers et fichiers, n'enregistrant à la suite qu'en fin de parcours.

Pour expliquer ma façon de gérer les fichiers, je prends comme exemple le livre que je suis en train de rédiger. J'ouvre un dossier GUIDE LEDUC. À l'intérieur de ce dossier, j'ouvre **un dossier par partie** du livre et **un fichier par chapitre**. Au départ, je ne peux ouvrir des dossiers et des fichiers qu'en fonction de ce que j'ai en tête. J'en ouvrirai d'autres par la suite. J'ai ouvert aussi un dossier GUIDE LEDUC 2 pour désencombrer le dossier sur lequel je travaille. Ayant décidé d'enlever des éléments qui ne me paraissaient pas essentiels, j'ai créé un nouveau dossier d'ensemble intitulé LEDUC ALLÉGÉ, abrégé dans les titres des sous-dossiers en Led/al. Il correspond à la version considérée comme définitive (sous réserve de l'accord de l'éditeur).

Pour qu'ils se rangent correctement dans la fenêtre, je fais précéder les titres de dossiers et de fichiers par une lettre de l'alphabet. Pour ces dossiers et ces fichiers, je fais suivre cette lettre du numéro de la partie ou du chapitre. Cela donne, au moment où j'écris :

Dessin écran

Réponse aux gros malins

Les deux choses dont l'être humain a le plus de mal à se déprendre sont les habitudes alimentaires et la propension à donner des conseils. Celui qui publie rencontre toujours sur son chemin des personnes pour lui conseiller de tenir son journal s'il écrit des romans ou l'inverse, pour lui expliquer qu'il y aurait une nouvelle intéressante à écrire sur tel ou tel sujet, pour lui dire de faire ceci et de ne pas faire cela. J'ai souvent envie de répondre, tel le comte Adalbert de Périgord s'adressant à Hugues Capet fraîchement élu roi : *Qui t a fait roi ?*

J'imagine certaines réactions venant de personnes ayant lu ce que je viens d'écrire, par exemple sur la manière de remplacer un passage supprimé par une flèche. sur mon système (que je n'ai pas inventé) pour ajouter ou supprimer des pages, sur ma façon de structurer mon livre par dossiers et fichiers. Toutes ces réactions pourraient se résumer en une phrase : *Mais il y a l'ordinateur pour ça !* Il est évident qu'un spécialiste ne procédera pas de la même manière. Il aura, de plus, recours à des logiciels plus sophistiqués comme QuarkX-Press ou In-Design. Mais je m'adresse à des débutants qui veulent écrire sans trop se casser la tête avec des considérations techniques. Reprenons chacun des points que je viens d'évoquer.

La flèche demandant d'enchaîner

Objection

Avec un ordinateur, il suffit de deux manœuvres pour faire remonter le texte.

Réponse

Oui, mais si je remonte le texte, je décale toute la pagination et je perds la correspondance des paginations entre l'ordinateur et ma version papier sauf à réimprimer tout ce qui suit. De plus, avec cette méthode, je peux, le cas échéant, ajouter des éléments sans modifier toute la pagination ou en ne la modifiant qu'à proximité.

Adjonctions et suppressions

Objection

Quelques manœuvres suffisent à tout remettre en ordre.

Réponse

Oui, mais se pose le même problème que dans le cas précédent. Toute la pagination est bousculée. De plus, ces modifications peuvent être exigées au dernier moment, parfois dans le bureau de l'éditeur, alors qu'on n'a plus l'ordinateur à portée de main. En fin de parcours, cependant l'idéal est, d'avoir, pour sa version

de travail, une adéquation entre la pagination des fichiers et la pagination par chapitre de la version papier. Cela permet, suite à une manœuvre simple (pomme + B sur Apple), de retrouver la page que l'on cherche. Pour la version à la suite envoyée à l'éditeur, sauf pour un livre simple comme un roman, cette adéquation n'est pas fondamentale.

Gestion informatique du plan

Objection

Pourquoi, au lieu de tout ce système de dossiers et de fichiers, et des classeurs qui y correspondent, et de la cantine à rayonnages pour ranger ces classeurs, pourquoi ne pas recourir à la possibilité d'une gestion informatique du plan que t'offre l'ordinateur.

Réponse

Il est possible que je date, mais je crois que cela ne vaut que pour un ouvrage court. Un livre comme ce guide implique de gérer une très grande quantité d'informations et la gestion informatique du plan demanderait d'avoir constamment tout en tête, ce qui est rarement le cas.

Dans la gestion artisanale des matériaux, je suis allé plus loin quand j'ai rédigé ma thèse. Je travaillais dans une pièce dévolue à cette seule activité. J'ai construit des étagères correspondant aux parties du livre avec des rayonnages correspondant aux chapitres. Je pouvais ainsi retrouver les yeux fermés (ou presque) ce que je cherchais dans la centaine de kilos de photocopies et documents d'archive qui constituait mon matériau en dehors des livres.

Ce mouvement d'humeur passé, je reconnais l'importance des conseils quand ils viennent de personnes qui sont de la partie. La longueur de mes remerciements suffit à le prouver. Mais pour les autres, ceux qui savent tout sans avoir jamais rien appris, je les invite à méditer sur cette réflexion de Rivarol : « *C'est un terrible avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser.* »

Pas de ça chez nous

Cette revue de défense des auteurs fournissait de nombreuses informations pratiques appréciées des lecteurs. Mais plusieurs d'entre eux exprimèrent leur insatisfaction devant le fait qu'elle se limite à ça. L'un d'eux, Henri Chatel, écrit : " *J'ai abandonné depuis longtemps la lecture prosaïque de ces revues qui veulent vous donner les clefs de l'écriture, car je n'ai jamais réussi à y percevoir cette petite flamme qui vous intime l'ordre d'être vous-même.* " La meilleure synthèse, sur ce point, est due à Jean Antonini : " *À propos d'écriture, ici ou là, il n'est plus question que de format, de combinaison technique, d'approche professionnelle, de filière, etc. L'écriture devient, sous vos plumes, un pur produit technologique, économique, financier. […] L'époque est à la mondialisation, à l'internetisation, à la technicisation, à la* fricisation. *Dans ce vaste courant, la littérature, l'écriture de fiction, la poésie restent à mon sens des lieux de résistance, des lieux d'humanité, des lieux où argent et technique ne sont finalement pas tout.* " Cet écrivain insiste, par ailleurs, sur le fait que l'écriture (littéraire) ne peut pas se réduire à un simple artisanat et implique un engagement de tout l'être.

Au cours d'une réunion de l'équipe de rédaction, j'ai essayé d'attirer l'attention sur dérive technicienne, cette myopie quant à l'essentiel. Ne trouvant pas de meilleur terme, j'ai demandé que l'on s'arrête parfois sur ce qu'il y a d'*existentiel* dans l'acte d'écriture. Le rédacteur en chef, paradoxalement allergique au " littéraire ", eut alors cette réponse sublime :

– Il n'est absolument pas question de parler de l'existentialisme dans cette revue !

La règle et l'exception

Toute règle a ses exceptions dit la sagesse populaire. Il en va ainsi pour l'obligation de remettre un manuscrit dactylographié. Antoine Blondin écrivait les siens « à la main », d'une manière très lisible il est vrai. Pierre Bordas reçut un manuscrit magnifiquement calligraphié. Il n'édita pas le livre, mais recruta la personne qui l'avait rédigé. Il est certain, que s'il avait jugé le livre éditable, sa présentation hors normes ne l'aurait pas desservi.

L'exemple qui suit ne date que de quelques années. Il prouve que dans le cas où l'éditeur est motivé, il trouve le moyen de se procurer la saisie. Armel Louis, au terme de plusieurs années de travail avait écrit un dictionnaire des rimes qui sortait de l'ordinaire. Celui-ci intéresse les éditions Robert qui entreprennent de saisir les… fiches rédigées au crayon par Armel Louis. Devant la complexité des exigences de l'auteur, l'éditeur finit par jeter l'éponge. Mais comme le projet l'intéresse, il décide de rémunérer un ami de l'auteur pour effectuer cette tâche. L'entreprise est laborieuse, émaillée de crises, mais va à son terme. Le *Dictionnaire des rimes et assonances illustré par 3 000 citations de poèmes et chansons* sort en 1997. Il est bien parti pour devenir un long-seller puisque ce type d'ouvrage ne se démode pas. Preuve de ce qu'il m'arrive souvent d'affirmer : le succès commercial peut très bien aller de pair avec la qualité.

Cet exemple a pour but de réagir contre une tendance à accorder trop d'importance aux considérations techniques au détriment de l'essentiel qui demeure tout de même l'acte d'écriture. Il n'en reste pas moins que, sauf à bénéficier d'un assistant ou d'une assistante, toute personne qui se destine à l'écriture doit se former au traitement de texte. Pour l'écriture d'information, et plus spécialement pour une commande, cette formation est indispensable. Armel Louis s'est d'ailleurs acheté un Mac. Bienvenue au club.

Documentation pages 367-368.

2
LE TAPUSCRIT
ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Le chapitre précédent s'est arrêté sur des considérations techniques en quelque sorte externes au texte lui-même. Celui-ci concerne la mise au point du texte. Il évoquera la correction de la langue, la structuration du texte, le comportement avec les codes en usage.

Homogénéité de l'orthographe

Certains mots peuvent être orthographiés de différentes manières. Ainsi : « moyen âge », « **Moyen Age** », « **Moyen Âge** », « Moyen-Age », « Moyen-Âge ». Les formes en gras sont celles qui sont conseillées par les guides du bon usage, mais si tu souhaites procéder autrement, il faut le faire d'un bout à l'autre du livre. Le choix de mettre un accent sur le A de « Age » ou de ne pas le mettre dépend évidemment de l'option prise dans l'ensemble du livre pour les accents sur les capitales.

Autre exemple. Si tu décides d'écrire « XVIIIe siècle » au début du livre, il ne faut pas écrire, dans les pages qui suivent, « 18ème siècle », « XVIIIème siècle », « 18e s. » ou encore, fautivement « 18° siècle » ou « XVIIIe siècle ».

Hiérarchisation des titres

On distingue principalement les titres **centrés** (placés au milieu) et les titres **au fer à gauche** (alignés sur la justification de gauche).

Pour ce tapuscrit, j'ai adopté une hiérarchie simple à quatre niveaux :

1. **Parties** : capitales, centré, gras, en haut d'un encadré situé en belle page (à droite) et suivi des titres de chapitre.
2. **Chapitres** : capitales, centré, gras, en haut de page.
3. **Intertitres de rang 1** : bas de casse sauf la première lettre, gras, au fer à gauche.
4. **Intertitres de rang 2** : bas de casse sauf la première lettre, centré, gras.

Le maquettiste n'est pas obligé de me suivre. Il suffira que le système qu'il adopte soit lui aussi homogène et corresponde à ma hiérarchie à quatre niveaux. Je ne renâclerai que s'il choisit de l'italique pour les titres ou les intertitres car cela ne me paraît pas convenir.

Les correcteurs professionnels

L'éditeur digne de ce nom emploie des correcteurs professionnels à l'œil exercé. Le développement qui suit ne concerne que ceux qui travaillent avec des éditeurs peu fiables, qui rédigent des mémoires ou des thèses universitaires ou qui pratiquent l'autoédition.

Pour la correction de ton texte, tiens compte de ces deux points :

– on est rarement un bon correcteur de son propre texte ;
– une personne connaissant bien sa langue n'est pas obligatoirement un bon correcteur.

Pour illustrer le premier cas, je n'ai qu'à prendre mon propre exemple. Je suis, selon le mot de La Fontaine, œil de lynx pour les fautes d'autrui et œil de taupe pour les miennes. À propos du

second cas, je me souviens d'un auteur sûr de lui parce qu'il avait eu recours à une agrégée de lettres et dont le texte comportait de nombreuses fautes. Cette enseignante maîtrisait certainement sa langue, mais elle n'avait pas l'œil.

Si tu n'as pas comme moi la chance d'avoir un ami fidèle et d'une méticulosité parfois infernale, il faut recourir à un correcteur professionnel pour le **tapuscrit** et pour le ou les jeux d'**épreuves** (pages imprimées destinées à la correction avant l'impression du livre). Pour les adresses de tout ce qui concerne les correcteurs, voir page 345.

Ce conseil vaut, en particulier, pour ceux qui préparent un mémoire ou une thèse. La dépense vaut la peine. Un texte parfaitement toiletté donne une impression de rigueur qui pousse à lire avec un esprit favorable. Pour certains codes, il est bon de s'entendre très tôt avec le président du jury.

Les correcteurs électroniques

Un premier système de correction électronique est souvent intégré au logiciel de traitement de texte. Par exemple, pour Word, l'un des plus utilisés, les mots mal orthographiés ou comportant une coquille sont soulignés en rouge. Le soulignement en vert indique un problème d'espace ou d'accord. Ces dispositions permettent déjà de procéder à de nombreuses corrections en cours de frappe. Ces logiciels de correction permettent d'éviter les coquilles et les fautes les plus grossières mais pas d'aboutir à un texte impeccable.

Pour aller plus loin, il faut se procurer l'un des logiciels de correction disponibles sur le marché. Ils ont aussi leurs limites. Par exemple, l'accord des participes passé les réduit à quia et ils se trompent une fois sur deux si ce n'est pas deux fois sur trois quand la situation est un peu complexe. Ces correcteurs électroniques sont très pratiques et, par exemple, en quelques secondes,

ils règlent tous les problèmes d'espace y compris les **espaces insécables.** L'*espace insécable* est une espace qui empêche l'élément venant immédiatement après de passer à la ligne suivante. Par exemple, l'espace insécable va permettre au point d'interrogation ou au guillemet fermant de ne pas se retrouver tout seul en début de ligne. Taper, au cas par cas, les espaces insécables est fastidieux. L'électronique est ici précieuse.

Les quatre logiciels de correction les plus utilisés sont ProLexis, Cordial, Antidote et Le Correcteur 101. Les deux premiers proposent différents niveaux. Au débutant, je conseillerais le « Petit ProLexis » qui coûte autour de 100 euros. Jusqu'à présent, en ces matières, la machine n'a pas réussi à vraiment remplacer l'homme. Elle permet de gagner du temps, mais une personne doit la suppléer pour les fautes oubliées et lui désobéir quand elle propose une erreur là où le texte est écrit correctement.

Fausses incohérences

Des incohérences apparentes, dans les choix typographiques ou orthographiques, peuvent s'expliquer par le fait que le passage concerné est une citation. Par exemple, dans ce livre, j'opte pour les accents sur les capitales et s'il arrive qu'il en manque ce sera tout simplement une faute. Mais si je ne mets pas d'accent sur les capitales d'*Ecrire et Editer,* c'est parce que ce titre n'en comporte jamais.

De la même manière, j'écris « évènement » (et non « événement »), me conformant ainsi aux recommandations de la commission chargée de la réforme de l'orthographe. Cette décision paraît, en effet, judicieuse, parce qu'elle fait correspondre la forme écrite à la prononciation et que le mot s'aligne sur « avènement ». Mais si je cite un passage dû à un contemporain, je me conformerai à son orthographe et j'écrirai « événement » s'il le fait. En revanche, si je cite un texte du XVIIIe siècle dont l'orthographe a été dans son ensemble modernisée, je procéderai comme pour un texte contemporain.

Recette pour ne pas être édité

- Envoyez vos manuscrits simplement écrits à la main en veillant à écrire recto verso et si possible sur du papier très mince.
- Ne vous souciez pas de l'orthographe et de la correction de la langue. Il y a dans les maisons d'édition des exécutants pour ça.
- Inutile de paginer. La cohérence de votre texte suffit.
- N'envoyez votre manuscrit qu'aux plus grands. Vous n'allez tout de même pas vous commettre avec des éditeurs de second rang.
- Refusez tout aménagement, ne serait-ce que le déplacement d'une virgule. Même si ce sont vos premières pages, ils ne vont tout de même pas vous apprendre à écrire !
- Considérez comme fondamental l'avis de vos proches.
- Décrochez constamment votre téléphone pour rappeler votre existence à l'éditeur.
- N'apprenez pas à « calibrer ». Envoyez sans hésiter l'équivalent de 30 pages imprimées à une revue qui exige que l'on s'en tienne à 8.
- Ne retravaillez pas vos textes. Rien ne vaut la « tripe ».
- Ne pratiquez pas le « gueuloir » (relecture à haute voix) ce qui pourrait vous conduire à retoucher des propos malsonnants.
- Envoyez un récit de vos premières années dans lequel vous n'oublierez pas l'émoi ressenti devant vos cousines en robe de première communiante.
- Tenez-vous strictement à l'écart des milieux pourris de l'édition.

Cet encadré est inspiré d'un document publié par la revue *Nouvelle Donne.*

Les corrections

Les indications sur la manière de demander des corrections qui suivent peuvent déjà valoir pour un manuscrit avant saisie ou pour la mise au point du tapuscrit. Elles sont surtout utilisées au moment de la correction des *épreuves*. Les **épreuves** sont les pages du livre composées à partir de la *copie*. Il peut y avoir plusieurs *jeux d'épreuves* sur lesquels s'effectuent les corrections.

Il n'est pas utile de connaître de nombreux signes de correction, mais il est préférable d'utiliser ceux qui sont proposés ici pour éviter toute ambiguïté. Les demandes de correction sont portées en rouge. Elles peuvent figurer à gauche ou à droite du texte.

Mes couilles

André Gide raconte l'anecdote dans son *Journal,* à la date du 15 décembre 1937. Rosny, mis hors de lui par les erreurs contenues dans la composition de ses livres – erreurs que l'on appelle *coquilles* – écrit un article vengeur qu'il intitule « Mes coquilles ».

Malice ou négligence ? Toujours est-il que le composeur oublia le « q » de coquille. Le lendemain, en ouvrant le journal, Rosny découvrit avec stupeur le titre de son article, en gros caractères : « MES COUILLES » !

Le bon à tirer

Quand la composition est terminée, que toutes les corrections ont été faites, au vu de ce qui va se retrouver dans le livre, l'auteur signe le **bon à tirer** dit aussi **B.A.T.** Tirer a ici le sens d'« imprimer ». En signant, l'auteur prend la responsabilité des fautes qui pourraient rester dans le tirage concerné.

Le bon à tirer est très important sur le plan juridique. L'imprimeur qui imprime sans BAT commet une faute grave dont il peut avoir à répondre devant les tribunaux.

Il arrive fréquemment que, pour gagner du temps, le BAT soit donné avec la mention « sous réserve des ultimes corrections », mention portée sur le dernier jeu d'épreuves. Si l'imprimeur omet toutes ou une partie des corrections demandées, il supportera l'éventuelle conséquence juridique de ce manquement.

Le BAT figure simplement sur la dernière page du dernier jeu d'épreuves, ce qui laisse tout de même une grande marge à la

contestation. Si j'étais éditeur, je demanderais à l'auteur de parapher chacune des pages du jeu d'épreuves, cela tout spécialement pour les auteurs du genre pénible et pour les ouvrages de luxe.

Médaille en chocolat

Un homme d'Église qui, à compte d'auteur, publiait chez Grasset des vies de saint, avait pris soin de signaler tous les prix qu'il avait obtenus : *Sainte Bernadette,* Prix Montyon ; *La Bienheureuse Thérèse de Lisieux*, Prix de l'Épiscopat français, etc. À la suite du dernier titre qui n'avait pas encore été récompensé, sur le jeu d'épreuves, Bernard Grasset écrivit par plaisanterie : « Médaille en chocolat ». Hélas, le livre fut imprimé avec cette mention. L'abbé furieux ne paya pas ce qui lui restait devoir.

La correction des épreuves

L'auteur reçoit des pages imprimées pour correction. Il s'agit de ce que l'on appelle un **jeu d'épreuves**. Ces épreuves comportent des fautes qui relèvent soit de la personne ayant assuré la saisie soit des machines utilisées (passage d'un logiciel à un autre). L'éditeur attend de l'auteur qu'il corrige les fautes qu'il perçoit. De son côté, il soumet un autre jeu d'épreuves au correcteur maison. Il peut être amené à confronter ces deux relecteurs pour trancher.

Il arrive que l'auteur demande des modifications par rapport au tapuscrit à partir duquel a été faite la composition. Il s'agit de ce que l'on appelle des **corrections d'auteur**. Quand ces corrections d'auteur sont trop nombreuses, l'éditeur, comme le contrat l'y autorise, peut facturer ces corrections à l'auteur (et donc déduire le surcoût de la deuxième partie de son à-valoir ou de ses droits d'auteur). En fait, il est difficile de calculer avec précision la part du dépassement. En général, une solution de compromis est trouvée.

Les signes de correction

L'auteur n'a pas besoin de connaître tous les signes de correction qui figurent dans les manuels. Certains d'entre eux n'ont même plus de sens (par exemple celui demandant de retourner une lettre pour en obtenir une autre : « n » donnant « u »). Cependant la connaissance de la vingtaine de signes figurant dans les pages qui suivent est utile.

Correction d'un mot

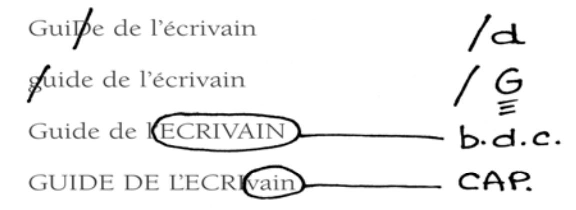
Gude de l'écrivain	⅄ i	Ajouter à l'endroit indiqué la lettre proposée
Guiide de l'écrivain	/	Supprimer la lettre barrée
Guade de l'écrivain	/ i	Remplacer la lettre fautive par la lettre proposée
Gurlande de l'écrivain	| |	Supprimer l'élément concerné
Goude de l'écrivain	| ui |	Remplacer l'élément concerné par l'élément proposé
Guide ed l'écrivain	∽	Intervertir les deux éléments
de Guide l'écrivain	∽	Intervertir les deux mots

Quand il y a plusieurs corrections pour une ligne, les signes suivent l'ordre d'apparition des fautes :

Murmore, un Jour vienra... /u /j ⅄d

CAP. et b.d.c.

« CAP. » est l'abréviation de « capitale », mot employé dans l'édition pour parler des « majuscules ». On distingue les petites capitales (A : demandé par un soulignement de deux traits) des grandes capitales (A : demandé par un soulignement de trois traits).



Les lettres « b.d.c. », parfois « bdc », sont l'abréviation de « bas de casse », terme employé pour désigner les minuscules parce que les lettres correspondantes se trouvaient dans le bas de la casse (voir p. 31).

Italique et gras

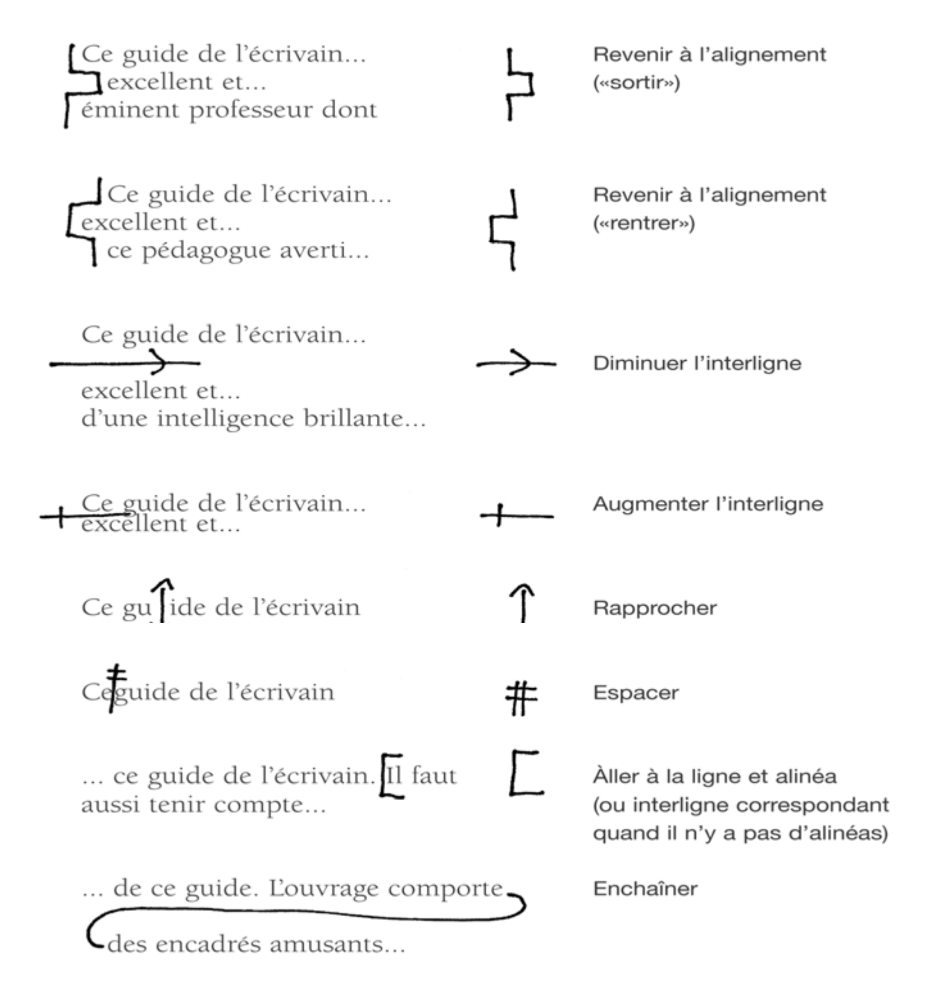
Les codes pour demander de l'*italique* et du **gras** sont les mêmes que ceux utilisés pour le tapuscrit. L'ensemble du texte est le plus souvent composé en caractères droits, c'est-à-dire en « romain ». Les caractères italiques sont penchés et les caractères gras sont plus épais.

La demande d'italique (abrégé en *ital.*) est faite par un simple soulignement. La demande de gras est faite grâce à un soulignement par un trait ondulé.

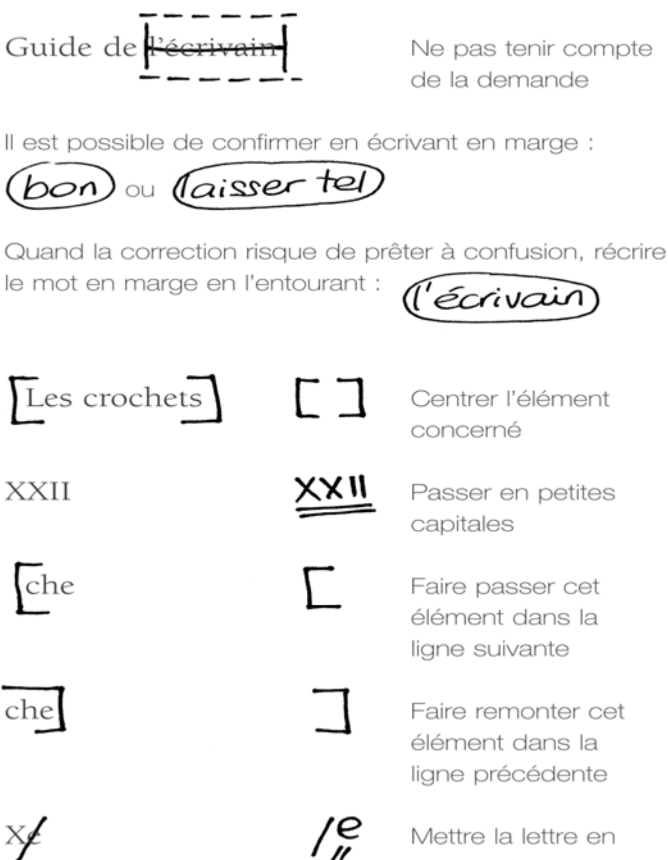
DEMANDE	RÉSULTAT
Guide de l'écrivain	*Guide de l'écrivain*
Guide de l'écrivain	**Guide de l'écrivain**

Les signes s'ajoutent. Si je veux un ital. gras, je souligne d'un trait continu et d'un trait ondulé. Par exemple, cette indication A signifie que je veux une grande CAP. (trois traits continus) en ital. (quatrième trait continu séparé des trois autres) et en gras (trait ondulé) : ***A***. Sans le trait ondulé, j'aurais eu seulement une grande cap. en ital. maigre.

Correction des espaces



Autres situations



Pour ce dernier exemple, quand on demande une mise en exposant, il est bon de diminuer d'un corps. La mise en exposant après un chiffre peut se faire automatiquement. Il faut, comme pour les demandes de guillemets français, aller à « Outils », puis à « Correction automatique » et à « Lors de la frappe » puis cocher la case ad hoc.

Truc

S'il se trouve un mot que, d'une manière systématique, tu as tendance à taper fautivement (par exemple « mainetant » pour « maintenant »), l'option « Correction automatique » va rétablir la bonne orthographe dès que l'espace qui suit le mot est tapé. Il suffit de rentrer la mauvaise orthographe et, dans la case « Remplacement », enregistrer la bonne.

Cette procédure vaut de même pour des mots qui reviennent souvent. Ainsi, pour une biographie sur un personnage dénommé « Thérèse de Campredon », je tape TC et dans « Remplacement » le nom entier. Quand je ferai la saisie de mon texte, chaque fois que je taperai « TC » plus une espace, le nom entier apparaîtra dans le texte.

Enfin, ce truc sert quand le texte comporte un nom compliqué qui revient à plusieurs reprises d'où le risque de fautes en le recopiant. Ainsi, pour « Khrouchtchev » suffit-il de taper une fois le mot correctement dans la case « emplacement » et taper simplement « K » dans la case de gauche. Chaque fois qu'un « K » majuscule sera suivi d'une espace le mot « Khrouchtchev » s'affichera.

Penser à la personne qui travaille en aval

Comme pour le tapuscrit, penser à éviter toute équivoque et à simplifier au maximum la tâche de la personne qui compose. Il est dont préférable de s'en tenir à la petite liste de signes ci-dessus et de les utiliser au mieux.

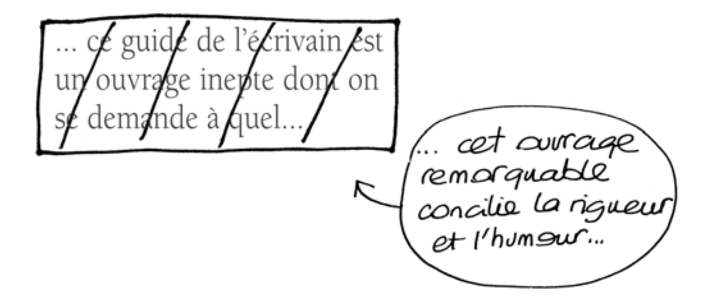
Par exemple, si je veux un accent circonflexe sur le i, je peux recourir au signe demandant un changement de lettre.

Il connait... /î

Si je veux retourner une lettre, j'utilise la même méthode :

Gnide de l'écrivain /u

Si les choses sont trop complexes, barrer et remplacer :



D'une manière générale, mets-toi dans la peau de la personne qui compose, pense qu'elle ne connaît pas le livre comme tu le connais et qu'elle n'a même pas le temps d'y entrer vraiment.

Documentation pages 367-368.

3
CODES À CONNAÎTRE

Ce chapitre ne s'arrête que sur les quelques codes dont l'ignorance est le plus souvent source d'erreurs. Une connaissance plus poussée est nécessaire pour ceux qui souhaitent devenir des pros de l'écriture d'information. Elle pourra être acquise grâce aux ouvrages conseillés dans la bibliographie.

Sur certains points de détail, les codes typographiques diffèrent selon les ouvrages. Il est possible, dans ce cas, de se faire sa propre religion, l'important étant de s'y tenir tout au long du même livre.

Seront abordées successivement les questions posées par :

– les titres ;
– les guillemets ;
– les majuscules (capitales) ;
– les alinéas ;
– les parenthèses et les crochets ;
– les éléments pour faciliter la consultation ;
– les coupures en fin de ligne (césures) ;
– la bibliographie ;
– le sommaire et la table des matières.

Les titres

Pour les titres, le code a changé il y a quelques décennies et il ne correspond plus à ce que certains ont appris à l'école. Ainsi **les titres d'ouvrage ne sont-ils plus en romain entre guillemets comme autrefois mais en italique sans guillemets**. La situation est rendue complexe par le fait que certains journaux s'en tiennent encore à l'ancien code et que d'autres mélangent les deux codes.

Le code en usage actuellement (italique sans « ») permet d'éviter des confusions et il est bon de s'y tenir. Il se ramène à quelques principes de base.

Œuvre complète et extrait

La règle est la suivante :

Pour le titre d'une œuvre autonome : **italique sans guillemets**.

Dans *La Chartreuse de Parme*, l'auteur…

Pour le titre d'une partie de l'œuvre : **romain entre guillemets**.

Dans le chapitre « La prison », l'écrivain…

Le code **italique sans guillemets**, aujourd'hui adopté pour les titres d'œuvres, vaut aussi pour les titres de journaux, revues, films, tableaux ou autres œuvres d'art, chansons, noms de bateaux, etc.

On écrira donc, *Le Canard enchaîné, La Vie rêvée des anges, Ressources humaines, La Joconde, Le Penseur, Ne me quitte pas,* le *France.*

Le code **romain avec guillemets** vaut pour le titre d'un poème (quand il figure dans une œuvre autonome), d'un chapitre, d'un article et de tous les éléments tirés d'une œuvre plus ample.

Rimbaud dans « L'impossible », qui figure dans *Une saison en enfer*, …

Dans cet article intitulé « Pour un peu d'hygiène dans l'édition » paru dans *Le Monde* du …

On peut hésiter parfois quand un poème paru d'abord dans un recueil a ensuite fait l'objet d'une publication séparée.

Si l'on écrit à la main ou avec une machine à écrire qui ne fait pas les italiques, il faut souligner les mots concernés. D'une manière générale, le soulignement, sauf indication contraire, indique à l'imprimeur que l'on souhaite de l'italique.

Stendhal dans La Chartreuse de Parme…

Pour ce dernier exemple, j'écris en marge, en rouge, et en entourant cette mention, « Conserver le soulignement ». Dans le cas contraire, le composeur va mettre la partie soulignée en italique.

Le code tel qu'il vient d'être présenté vaut pour un texte écrit en romain. Si l'ensemble du texte est en italique, ce qui devait être en italique devient du romain :

Stendhal, dans ce magnifique passage sur la jalousie du comte Mosca qui figure dans La Chartreuse de Parme…

L'erreur la plus courante, outre l'usage de l'ancien code, est celle qui consiste à mélanger les deux codes en employant, à la fois, l'italique et les guillemets.

L'emploi des capitales

Je dirai indifféremment « capitale » ou « majuscule », « bas de casse » ou « minuscule ».

L'emploi des capitales et du bas-de-casse dans les titres obéit à des règles précises. Ces règles, cependant, peuvent légèrement différer d'un code typographique à l'autre. J'adopte le code de l'Imprimerie nationale qui est aussi celui de la collection de la Pléiade.

Principes de base :

– toujours une capitale au début du titre ;
– toujours une capitale au deuxième mot quand le premier est un article défini.

Henri Michaux dans *L'Espace du dedans*…

… et dans *Un barbare en Asie*…

Pour un titre d'œuvre commençant par un article défini, si le deuxième mot est un adjectif, le troisième mot s'écrit aussi avec une capitale à l'initiale. Cela donne donc : *Les Grandes Épreuves de l'esprit* alors que l'on écrit *L'Infini turbulent.*

Quand le titre est constitué par une phrase, seul le premier mot prend une capitale :

Le cœur est un chasseur solitaire ; Le soleil se lève aussi ; Les oiseaux vont mourir au Pérou ; Le vent ne sait pas lire.

Si le titre est abrégé, l'article défini est en bas-de-casse, en romain, et ne prend pas de majuscule à l'initiale :

…. ce qui ressortit de l'étude du *Rouge* et de la *Chartreuse*…

Quand le titre se présente sous la forme d'une alternative, seul le premier article défini s'écrit avec une majuscule. Le mot qui suit, en revanche, prend la majuscule :

La Répétition ou l'Amour puni.

Même chose pour l'article quand le titre comporte deux éléments reliés par « et ». Pour le mot qui suit le deuxième article, le choix dépend du libellé du titre :

Le Rouge et le Noir, mais *Le Coffre et le revenant*.

À noter que si *Le Coffre et le revenant* est publié non pas seul mais à l'intérieur d'un recueil, il faudra écrire « Le coffre et le revenant » ou « Le Coffre et le revenant ».

Quand le titre est constitué par deux éléments non reliés par une conjonction de coordination, il est conseillé de les séparer par un point.

Cher Stendhal. Un pari sur la gloire.

De nombreux manuels ou encyclopédies manquent de rigueur pour l'orthographe, l'intitulé et la datation des titres d'ouvrage. Le meilleur, pour ces questions, est le *Dictionnaire Bordas de littérature française* d'Henri Lemaître.

Remarque au passage : la façon dont est écrit le titre de cet ouvrage (tout en italique) permet de déduire que « Bordas » fait partie du titre.

Capitales pour les œuvres non autonomes

Pour les titres de chapitres, d'articles, de poèmes, etc., à l'intérieur d'une œuvre autonome, le code est un peu différent en ce qui concerne le deuxième et parfois le troisième mot. En revanche, le premier mot prend toujours une capitale à l'initiale.

Pour les mots autres que le premier, il faut se conformer au choix de l'auteur. En cas d'hésitation, le sens peut permettre de décider. Quand le mot a un sens général ou un caractère plus ou moins symbolique, la majuscule s'impose. Dans les autres cas, il est possible de se contenter d'une minuscule :

Dans le chapitre « Le malheur », il affirme…

Dans un article intitulé « Les drôles de zèbres », on peut lire…

Hugo dans « Les Pauvres Gens », poème tiré de *La Légende des siècles*…

Lamartine dans « Le Lac », l'un des poèmes le plus célèbres des *Méditations*…

La Fontaine dans « Le Savetier et le Financier »…

Exceptions à la règle

Dans certains cas, le livre a un caractère institutionnel et l'emploi de l'italique (ou du soulignement) ne s'impose plus. Cela vaut pour les livres sacrés et les actes officiels. Écrire donc, pour les livres sacrés : la Bible, le Coran, la Torha ou la Thora, l'Ancien Testament, le Bhagavad-Gita. Pour les actes officiels : le Code

Napoléon, le Code de la Propriété Intellectuelle, le Code civil, la Convention de La Haye.

Les guillemets

Il existe trois sortes de guillemets :

– les guillemets français : « oui ».
– les guillemets anglais : **“**oui**”** ou “oui”
– les guillemets verticaux : "oui".

Yves Perrouseaux, un spécialiste de la mise en page, conseille d’appeler ces derniers (" **"**) « guillemets typographiques », mais c’est leur faire trop d’honneur puisque, ainsi que le pense Perrousseaux lui-même, il faut en bannir l’usage.

Les guillemets peuvent être simples (‹oui›, ‘oui’, 'oui') ou doubles (« oui », “oui”, "oui"). J’entends « guillemets doubles » chaque fois que je ne précise pas.

Les guillemets français et les guillemets anglais sont *ouvrants* ou *fermants.* Les guillemets verticaux sont indifférenciés et c’est pourquoi, sauf en des situations exceptionnelles, il est bon de les éviter. On préférera, sans chauvinisme, les guillemets français.

Guillemets en Word sur Mac

Pour obtenir les guillemets français, anglais, verticaux simples ou doubles, il faut procéder de la manière suivante.

• Guillemets français doubles ouvrants ou fermants (« ») : mon ordinateur étant réglé pour cela, je tape sur la touche 3. Si je n’introduis pas une espace à la fin du mot, j’obtiens automatiquement un guillemet fermant.

• Guillemet français simple ouvrant (‹) : alt (option) + w.

• Guillemet français simple fermant (›) : alt (option) + majuscule flottante + w.

• Guillemets anglais doubles ouvrant (“) : alt (option) + majuscule fixe + touche 3.

• Guillemets anglais doubles fermants (”) : alt (option) + majuscule flottante + touche 3.

• Guillemets verticaux simples (') ou doubles (") : aller dans « Insertions » puis dans « Caractère spéciaux ». Choisir le signe voulu et taper sur « Insérer ».

Pour les messages électroniques, les guillemets obtenus en appuyant sur la touche 3 sont des guillemets verticaux. Il est possible d'obtenir des guillemets français et des guillemets anglais.

• Guillemets français ouvrants : alt (option) + majuscule fixe + 7.

• Guillemets français fermants : alt (option) + majuscule flottante + 7.

• Guillemets anglais ouvrants : alt (option) + majuscule fixe + 3.

• Guillemets anglais fermants : alt (option) = majuscule flottante + 3.

Une dernière question : comment, en Word, régler l'ordinateur pour qu'il donne automatiquement des guillemets français ouvrants ou fermants quand on appuie sur la touche 3 ? Aller à « Outils » puis à « Correction automatique » puis « Lors de la frappe ». Cliquez dans la case prévue à cet effet.

Obtention de signes spéciaux sur l'ordinateur

D'une manière générale, pour connaître les manœuvres permettant d'obtenir des caractères spéciaux ou des vignettes, en Mac ou en PC, se reporter aux pages 104-113 du *Manuel de Typographie française élémentaire* d'Yves Perrousseaux cité en fin d'ouvrage.

Citation à l'intérieur d'une citation

Avec un emploi de guillemets français pour le texte principal, la citation à l'intérieur de ce texte sera entre guillemets anglais.

« En arrière-plan, la dignité de la personne qui fait dire à Sartre : “Aucune morale de l'inhumain n'aura mon assentiment.” L'existentialisme est vraiment un humanisme. »

Les anglophones emploient des guillemets simples quand ils citent un texte à l'intérieur d'une citation.

Exceptionnellement, il est possible de rencontrer un élément entre guillemets à l'intérieur d'une citation déjà entre guillemets. C'est l'un des rares cas où le recours à des guillemets verticaux peut être conseillé.

Le guide typographique de l'Imprimerie nationale conseille le recours à des guillemets français pour une citation déjà entre guillemets français. Cela donne un » » peu élégant quand l'élément cité est en fin de phrase. Le code avec des guillemets anglais tel qu'il vient d'être exposé paraît préférable.

Ponctuation avec les guillemets

Le point final peut être à l'intérieur ou à l'extérieur des guillemets.

Le point est à l'intérieur des guillemets quand l'élément cité constitue une phrase complète :

… ce que Stendhal a résumé dans une belle formule : « On exagère toujours les bonheurs que l'on n'a pas eus. »

Le point est à l'extérieur des guillemets quand l'élément cité est un fragment :

… dans ce que Stendhal appelle indifféremment la « chasse au bonheur » ou la « chasse du bonheur ».

À l'intérieur du développement, pour des éléments courts comme immédiatement ci-dessus, il est possible de se contenter de l'italique sans guillemets :

… dans ce que Stendhal appelle la *chasse au bonheur* ou la *chasse du bonheur.*

Comme dans la situation évoquée à propos du titre, l'italique devient du romain si l'ensemble du texte est en italique.

Pas de point en fin de la phrase citée quand elle se trouve à l'intérieur du développement.

« Faire un plan me glace », écrit Stendhal.

Italique ou romain

Problème : quand je mets en italique le texte qui est à l'intérieur des guillemets, les guillemets ouvrants et fermants sont-ils eux aussi en italique ?

S'il s'agit d'une langue étrangère, ce caractère étranger est marqué par l'italique. Les guillemets ne faisant pas partie du texte restent en romain.

S'il s'agit d'un texte en langue française, il n'y a pas de raison de le mettre en italique. Cependant, pour des considérations graphiques – pour faciliter la lecture – de nombreux journalistes le font. Il m'arrive de le faire, d'une façon peut-être pas toujours cohérente et moi aussi dans un souci d'augmenter la lisibilité. Il existe un certain flottement sur ce point, mais j'ai opté pour le maintien des guillemets en romain quand je mets le passage cité en italique.

Cela ne vaut pas pour les titres d'œuvres qui doivent être, comme expliqué, en italique sans guillemets

Citations sans guillemets

Je peux citer un élément court en le mettant en italique mais sans guillemets. Par exemple, si je parle de la *chasse au bonheur* ou de la *cristallisation* chez Stendhal.

Les guillemets peuvent aussi être omis quand le texte se présente sous la forme d'un pavé décalé (souvent dans un autre corps et parfois un autre caractère). Il a pu m'arriver de ne pas respecter cette dernière règle pour des raisons pédagogiques. M'adressant à des étudiants à qui on demande l'emploi systématique des guillemets pour les citations, je souhaitais donner l'exemple. L'étudiant, en effet, sur sa copie, ne peut pas user des artifices

typographiques propres au texte imprimé (alternance de l'italique et du romain, changement de corps ou de caractère).

Pour un travail universitaire, tu essayeras de savoir assez vite quelles sont les préférences du responsable de ton travail. D'une façon plus générale, il faut, avant d'avancer beaucoup, se mettre d'accord sur les codes principaux. À titre d'exemple, ce responsable peut exiger que tout élément correspondant à une citation soit entre guillemets, à la différence de l'un des exemples proposés ci-dessus.

Un raffinement peut consister pour des éléments courts à distinguer les guillemets correspondant effectivement à une citation (guillemets français dans ce cas) et les guillemets signalant que l'on prend un mot dans un sens particulier (guillemets anglais).

Etc., un point c'est tout

La locution « etc. » est une abréviation du latin *et cætera* ou *et cetera.* Cette expression signifiait en latin « et autres choses », « et le reste », sens qui s'est conservé en français.

Si tu regardes les vitrines des commerçants, tu constateras que dans un cas sur deux, cette abréviation est suivie de trois points. Première règle à retenir : « **etc. » s'écrit avec un seul point.**

Ce point unique est simplement le point qui vient à la suite de la plupart des abréviations. Il faut donc éviter les fautes suivantes :

– mettre un deuxième point quand cette abréviation se trouve en fin de phrase ;
– mettre trois points (des points de suspension) à la place du seul point requis ;
– mettre quatre points, le point correspondant à l'abréviation plus des points de suspension ;
– mettre des points de suspension avant.

À noter que « etc. » est précédé d'une virgule.

Pour éviter la tendance à mettre des points de suspension, penser au conseil donné par les instituteurs selon lequel il faut choisir entre les deux : écrire « , etc. » ou « … ». Pour les points de suspension, recourir à alt (option) + touche point et donc ne pas taper trois fois la commande point.

« Etc. », bien que venant du latin, ne se met pas en italique dans un texte en romain. Cela donne donc :

On y trouve du saint-félicien, du gorgonzola, du chaource, du parmesan, de la tome de Savoie, etc.

Il est conseillé de ne pas répéter « etc. ».

Alinéas et paragraphes

Un pavé de texte occupant toute la page est relativement difficile à lire. Quelques procédés permettent de mettre un peu d'air pour favoriser la « respiration » du texte.

Alinéa

Le mot « alinéa » vient des mots latins *a linea* = « (en s'éloignant) de la ligne ». Il s'agit d'un léger déplacement du début de la ligne vers la droite. Les alinéas permettent de souligner les articulations logiques.

Certains éditeurs mettent un alinéa en début de texte (début d'un chapitre par exemple) et d'autres ne le font pas. Il ne paraît pas utile de marquer une respiration au début d'un texte et c'est pourquoi la seconde solution (absence d'alinéa en début d'un pavé) paraît préférable. Le résultat est meilleur sur le plan graphique.

Saut de ligne

Pour faciliter la respiration d'un texte, il est possible de séparer les paragraphes par un interligne plus grand que celui qui a été adopté pour l'ensemble du texte. Cette méthode est surtout employée pour l'écriture d'information, l'alinéa étant plus littéraire.

Le mélange des deux méthodes (alinéa + interligne plus grand) se rencontre parfois, mais avec une augmentation de l'interligne qui reste minime.

L'absence d'alinéa, avec simplement retour à la ligne (au fer à gauche) pour marquer le passage d'un paragraphe à un autre n'est pas une bonne méthode. Quand le paragraphe précédent se termine au fer à droite, rien n'indique au lecteur que l'auteur a souhaité marquer le passage d'un paragraphe à un autre.

Évolution en matière d'alinéa

Les alinéas sont plus nombreux qu'autrefois tout spécialement dans la presse. Cette plus grande fréquence obéit à des préoccupations autant graphiques que logiques.

Pour l'écriture de presse, le mieux est de s'aligner sur les pratiques de l'employeur en essayant tout de même de respecter la logique. Pour l'écriture de création, le nombre et la répartition des paragraphes, comme d'autres procédés de mise en page, participe des choix stylistiques.

Certains ouvrages distinguent l'« alinéa » (élément de texte entre deux alinéas dans le sens de retrait de la ligne) et le paragraphe (ensemble d'alinéas, le mot étant prix dans le sens d'élément de texte). Il ne paraît pas très utile d'entrer dans ces complications.

Vignette

Des éléments décoratifs de petite taille peuvent aussi séparer les grands ensembles du texte. Ces *vignettes* doivent leur nom au fait, qu'à l'origine, le dessin en était emprunté à la vigne. Les sujets se sont ensuite diversifiés.



En cas de recours à une vignette, si l'on a choisi le début de texte sans alinéa, le paragraphe qui suit la vignette sera sans alinéa. Les ordinateurs mettent à la disposition de l'utilisateur un grand nombre de vignettes. Ci-dessous quelques-unes obtenues en

recourant au livre d'Yves Perrousseaux qui vient d'être cité (après avoir chargé une police de vignettes).

Parenthèses et crochets

Emploi des crochets

Les crochets sont employés :

– pour marquer l'adjonction d'un élément personnel à l'intérieur d'une citation ;
– pour une parenthèse à l'intérieur de la parenthèse ;
– encadrant des points de suspension pour marquer une coupure dans une citation ;
– pour indiquer que l'élément entre crochets est restitué.

Adjonction d'un élément

L'adjonction d'un élément personnel à l'intérieur d'une citation, outre l'éventuelle recherche d'un effet comique, a pour but généralement de faciliter la compréhension. Un mot est expliqué ou le référent d'un pronom personnel est fourni :

En affirmant qu'il [Goethe] a toujours su se situer…

Parenthèse à l'intérieur d'une parenthèse

Il existe un certain flottement pour la parenthèse à l'intérieur d'une parenthèse. Le mieux paraît le recours aux crochets.

Marquer une coupure à l'intérieur d'une citation

L'emploi de simples points de suspension pour marquer une coupure dans une citation a un inconvénient majeur. Le lecteur ne sait pas si les points de suspension sont dus à l'auteur du texte cité ou à celui qui cite. En toute rigueur, il est donc préférable pour toute coupure – qu'elle se trouve au début, dans le cours du texte ou à la fin – de s'en tenir au code en vigueur. Dans le cas où on ne le fait pas, il faut expliquer pourquoi (par exemple par souci graphique dans un recueil de citations).

On notera dans le texte ci-dessus la présence d'une incise (entre deux tirets moyens) là où il aurait été possible de recourir à des parenthèses. On peut choisir en fonction de différents critères, mais l'abus d'incises finit par rendre le texte incompréhensible.

Pour marquer une coupure dans une citation, des journaux comme *Le Monde* utilisent (…) à la place de […]. S'agit-il de simple paresse des clavistes parce que la manœuvre pour faire les crochets est plus compliquée, du souci de gagner du temps, d'une préoccupation graphique ? C'est donner le mauvais exemple et les universitaires qui dirigent des thèses sont obligés de lutter contre ce non-respect du code. Il est vrai que *Le Monde*, sans que l'on sache trop pourquoi écrit « compte-rendu » avec un tiret et « première guerre mondiale » sans majuscule à « première » et à « guerre » (et donc en se distinguant du code de l'Imprimerie nationale).

Restitution d'un élément

Les crochets peuvent servir à signaler que l'élément est restitué. Un mot en abrégé dans le texte est complété, un mot illisible est remplacé par une proposition.

Le procédé peut servir dans une bibliographie quand sont indiqués la date et le lieu de parution alors que ces informations ne figurent pas sur l'ouvrage.

Pour faciliter la consultation

Le système de renvois de certains ouvrages universitaires est un vrai casse-tête. Ci-après quelques préceptes pour faciliter la consultation.

op. cit.

L'abréviation « *op. cit.* » (parfois *opus cit.*), écrite en italique, vient du latin *opus citatum* (singulier) ou *opere citati* (pluriel) = ouvrage(s) cité(s).

Quand cette abréviation se trouve dans une note de bas de page, il faut parfois plusieurs minutes pour comprendre à quel titre l'auteur se réfère. Le mieux est de ne pas s'en servir et de redonner le titre du livre (en l'abrégeant s'il est long) sauf si le titre précède immédiatement.

ibid. et ibidem

Les mêmes principes valent pour *ibid.* et *ibidem,* en latin « ici même », dont le sens est « dans le même ouvrage » ; « dans le même passage ». On n'utilisera ces adverbes que pour renvoyer à un ouvrage qui est cité immédiatement au-dessus, en ajoutant la page si ce n'est pas la même que dans la référence précédente. Dans les autres cas, il est préférable de redonner le titre en l'abrégeant le cas échéant.

Ibidem et son abréviation *ibid.* sont suivis d'une virgule quand l'indication de page vient à la suite.

loc. cit.

Toujours écrit en italique, *loc. cit.* est l'abréviation des expressions *loco citato* (singulier) ou *locus citati* (pluriel) qui signifient en latin « passage(s) cité(s) ». Il est préférable plutôt que d'employer cette abréviation de redonner le numéro de la page.

Notes en fin d'ouvrage

Sauf quand le livre est court, la numérotation des notes recommence au début de chaque chapitre. Cette méthode n'est pas la plus pratique pour le lecteur, mais elle évite des appels de note à trois chiffres. De plus, l'auteur n'a pas à décaler l'ensemble de son système de notes en cas d'erreur.

Pour faciliter la recherche, il est bon dans la partie en fin d'ouvrage qui est consacrée aux notes de mettre à côté des titres de chapitre les pages concernées (numéros de pages du début et de la fin du chapitre).

Coupure de mots en fin de ligne

Le problème des césures a déjà été évoqué pour ce qui est des principes. Quelques règles complémentaires serviront à ceux qui aiment les ouvrages soignés. Inutile, comme déjà dit, d'appliquer ces règles au tapuscrit.

Quelques règles

• La dernière ligne d'un paragraphe doit être d'une longueur au moins égale au double du décalage de l'alinéa.

• Il faut éviter de couper un mot à la fin d'une page impaire.

• On ne sépare pas les termes de civilité du nom (Mme/Gaillard) ni les initiales du prénom du nom (M./Savoye), ni encore le numéro de dynastie du nom (Napoléon/III).

• Pas de coupure entre un chiffre arabe ou romain et ce qui suit ou précède (16/septembre/2003). Le code de L'Imprimerie nationale auquel je me réfère, dans ce dernier cas, admet cependant le report du chiffre de l'année.

• Pas de coupure :

– à l'intérieur de chiffres, décimaux ou non (300/000 ; 19,/6 %) ;

– après l'apostrophe (aujourd'/hui) ;

– après le t euphonique (change-t/-il) ; on coupe avant le t et non après.

– dans les sigles.

Cela va de soi, l'appel de note ne peut être renvoyé au début de la ligne suivante.

Établissement d'une bibliographie

Il existe plusieurs codes en concurrence pour l'établissement d'une bibliographie. Par ailleurs, les codes changent selon les langues pour ce qui est des titres. C'est pourquoi toute personne devant rédiger un travail universitaire ou se destinant à l'écriture d'information devra se procurer l'ouvrage conseillé dans la bibliographie.

Sommaire et table des matières

Le sommaire vient au début de l'ouvrage, la table des matières à la fin. Il existe pour les ouvrages grand public en écriture d'information une tendance à préférer le sommaire. Pour les textes littéraires l'opposé, il faut opter pour une table des matières. Le livre peut comporter à la fois un sommaire (par principe au début) et une table des matières (par principe à la fin), cette dernière étant plus détaillée que le sommaire.

Les débutants (auteurs ou éditeurs) oublient assez souvent ces éléments, faisant, par exemple, paraître un recueil de nouvelles sans table des matières, ce qui rend ensuite difficile la recherche de telle ou telle nouvelle.

Si on veut jouer au pro avec un débutant, il suffit de comparer les titres des parties et des chapitres figurant dans le sommaire ou la table des matières et ceux figurant dans l'ouvrage. Il est rare que l'adéquation soit parfaite. Donc, vérifier avec le plus grand soin cette adéquation.

En dernière minute

J'évoque ici deux points : le premier qui donne lieu à des fautes, le second pour expliquer une pratique.

Minuscule ou majuscule après deux points

Quand les deux points sont suivis d'une énumération, comme dans la phrase immédiatement ci-dessus, la première lettre du premier mot est en bas de casse. Mais, il ne faut pas en déduire qu'il n'y a jamais de capitale après deux points. L'emploi de la majuscule s'impose quand les deux points sont suivis d'une phrase, citation ou non.

[...] de la fameuse formule de Guizot : *Enrichissez-vous !*

Mon ami Marc n'a donné qu'un seul conseil à sa fille : Fais ce qui te plaît, à condition que ça te plaise vraiment.

Début de citation

Il est possible de prendre une petite liberté avec le respect strict du texte de la citation en la faisant commencer par une capitale alors que le mot concerné n'en comporte pas. À titre d'exemple, la citation de Barthes qui figure page 17. Le texte est : « […] puisqu'il s'est donné la parole, l'écrivain ne peut avoir de conscience naïve […]. » Situé dans le cours de la phrase, « l'écrivain » ne comporte pas de majuscule. Je décide, autorisé par les codes typographiques, d'en mettre une à l'article (L') pour des raisons graphiques. Il va de soi, qu'il reste essentiel de respecter la pensée de l'auteur cité et de faciliter le recours au texte intégral.

Documentation pages 350, 363 et 367-368.

4
LE CHOIX D’UN TITRE

Le choix d’un titre est important. Il ne suffit pas pour assurer le succès d’un livre, mais il peut y contribuer.

Le titre tout d’abord sert à identifier le livre. Dans les rares cas où l’auteur a publié un livre sans titre, il lui en est vite attribué un par les services éditoriaux ou les services d’archivage. Comme vu précédemment, le titre fait partie de la définition légale du livre. Quand l’auteur, pensant être original, décide d’intituler son ouvrage *Sans titre,* il se trouve en compagnie d’une dizaine de confrères qui ont eu la même idée.

Fonctions du titre

Le titre a pour but de faciliter le classement du livre, d’informer sur son contenu et de favoriser sa vente. Outre sa fonction d’identification, il peut simplement évoquer le contenu du livre. Il peut aussi faire rêver. Nous retrouvons ici l’opposition entre la fonction référentielle du langage et sa fonction poétique souvent évoquée dans ce livre.

Autrefois, le désir d’informer le lecteur sur le contenu de l’ouvrage conduisait à l’usage de titres longs. Aujourd’hui, le titre doit avant tout séduire et provoquer l’acte d’achat. On tend, de ce

fait, à préférer des titres courts et suggestifs, quitte à compléter par un sous-titre. Les informations figurent, le cas échéant, sur la quatrième de couverture ou sur les rabats.

Les éditeurs pensent souvent que le choix d'un titre est une chose trop sérieuse pour être laissée aux écrivains. Ils ont souvent raison. Il est rare, mais cela arrive, que l'éditeur fasse acte d'autorité pour imposer un titre qui déplaît à l'auteur. Le choix d'un titre définitif fait souvent l'objet d'une négociation. Si l'auteur tient à un titre, il doit le mentionner dans le contrat.

L'éditeur peut refuser un titre tout simplement parce qu'il est déjà pris. Un problème de ce type conduisit Proust à remplacer *La Fugitive* par *Albertine disparue.*

Titres longs et titres courts

Le titre du livre de Montesquieu que nous appelons *L'Esprit des lois* (1748) était exactement : *De l'esprit des lois ou du Rapport que les lois doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les mœurs, le climat, la religion, le commerce, etc. À quoi l'auteur a ajouté des recherches nouvelles sur les lois romaines touchant les successions, sur les lois françaises et les lois féodales.*

Nous sommes en présence d'un titre descriptif dont la pratique se prolongera jusqu'au XIXe siècle, pratique qui subsiste encore, à un degré moindre cependant, pour des ouvrages universitaires.

Un titre comme celui de Montesquieu ne serait plus imaginable aujourd'hui sauf par parodie. Les raisons en sont à la fois graphiques et commerciales. Un beau graphisme de couverture implique un titre court. On connaît l'anecdote relative à *L'Or* de Blaise Cendrars. Ce dernier proposa à l'éditeur un titre de trois lignes. Le graphiste expliqua à Cendrars qu'il ne pouvait pas faire une belle couverture avec un tel titre. Cendrars décide alors d'intituler son livre *L'Or*, aboutissant ainsi à l'un des titres les plus courts et les plus efficaces du catalogue français. Le titre

initial subsiste partiellement sur la page de titre en tant que sous-titre, mais non sur la page de couverture.

Cette distinction entre le titre de couverture et le titre figurant sur la page de titre complique les tâches de classement, mais permet de concilier le souci d'accroche graphique et linguistique avec la nécessité d'informer le lecteur potentiel.

Maintien du titre long

Le titre long n'a pas entièrement disparu depuis le XIXe siècle, mais pour ce qui est de la fiction, il correspond à une volonté de comique, lequel résulte d'un effet de parodie. C'était déjà le cas de *César Birotteau* (1837), roman de Balzac sur un empereur de la parfumerie parisienne. Le titre exact, comme déjà le nom du personnage éponyme, clignait de l'œil vers les biographies d'empereurs romains : *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'Honneur, adjoint au maire du 11e arrondissement de Paris.*

Le titre long apparaît aujourd'hui comme une réaction plaisante contre la tendance générale vers des titres courts. Justement, parce qu'ils tranchent, ces titres peuvent s'avérer bons d'un point de vue commercial. Ainsi *Du vent dans les branches de sassafras* d'Obaldia, *La vie est un long fleuve tranquille,* film dont a été publié le scénario. Bukowski opte parfois pour des titres de ce genre : *Jouer du piano ivre jusqu'à ce que les doigts saignent* ou *Le capitaine est parti déjeuner et les marins se sont emparés du bateau.*

Problèmes juridiques

L'auteur n'est pas libre pour le choix d'un titre, du moins s'il a l'intention de commercialiser l'ouvrage. Comme le texte, le titre est en effet protégé par la loi sur la propriété littéraire.

Le titre est pris

Un auteur ayant publié un livre intitulé *Poésie en jeu* reçut peu après une lettre dans laquelle un poète lui indiquait qu'il avait lui-même rassemblé ses poèmes sous ce titre quelques années auparavant. Il estimait que la reprise de ce titre lui portait préjudice et évoquait la possibilité d'une action en justice si une mesure n'était pas prise à l'occasion de la seconde édition. Un examen des livres disponibles montra que le poète revendicateur avait été lui-même précédé de quelques années par un confrère dont le livre était intitulé… *Poésie en jeu.*

Création originale ou non

La question est la suivante : dans le cas où ce poète aurait vraiment été le premier à utiliser ce titre, une action en justice aurait-elle eu des chances d'aboutir ?

Il s'agit d'un véritable casse-tête pour les juristes. En principe, quand il constitue une « création originale », le titre est assimilé au reste de la création littéraire et se voit protégé comme tel. Mais que faut-il entendre par « originale » ? Quarante pages de jurisprudence ne suffisent pas pour y voir clair.

Il est difficile de savoir dans quel sens un tribunal pourrait trancher. En fait, il prend souvent en compte, non pas l'originalité mais le risque de confusion et de concurrence. Si les ouvrages ne sont pas de même nature, si l'ouvrage initial est sorti du marché depuis longtemps, il y a toutes les chances pour que le jury soit indulgent. Dans le cas contraire, il peut sévir.

Titres de collection

La question peut se poser aussi pour un titre de collection. Ainsi, les éditions La Manufacture ont-elles lancé, il y a quelques années, une collection nommée QUI SUIS-JE ? qui portait sur des écrivains. Les Presses universitaires de France réagirent car ce titre évoquait trop nettement à leurs yeux, leur collection QUE SAIS-JE ? Les éditions La Manufacture furent donc contraintes de changer le nom de leur collection qui devint QUI ÊTES-VOUS ? dénomination moins porteuse.

Jusqu'à nouvel avis, les héritiers de Montaigne, qui résumait son scepticisme par la question « Que sais-je ? », n'ont rien réclamé aux éditions des PUF. Il est vrai que Montaigne avait lui-même trouvé sa fameuse formule chez un sceptique grec.

Comment éviter le plagiat involontaire

En toute rigueur, il serait nécessaire d'étudier l'ensemble des titres disponibles et même l'essentiel des titres dont les éditeurs restent propriétaires. Pour bien faire, il faudrait prendre en compte la totalité des pays francophones. À l'extrême limite, pourquoi s'arrêter aux pays francophones ? On voit l'ampleur du problème.

Il est possible de se faciliter la tâche en pensant que le critère retenu est celui d'un risque de confusion préjudiciable à la première œuvre portant le titre. Si le livre a le même titre qu'un roman paru en Ouzbékistan il y a trente ans, il ne risque pas de lui faire de l'ombre. Mais s'il est proche de celui d'un livre paru peu de temps auparavant dans le même pays, cela peut s'avérer gênant.

Lune (s) de fiel

Quand Pascal Bruckner publie en 1981 un roman intitulé *Lunes de fiel* plusieurs auteurs auraient pu s'émouvoir. Ange Bastiani qui a publié, en 1959, *Lune de fiel* au Fleuve noir dans la collection Spécial Police. Paul Kenyon dont *Domesday* a été traduit en 1975 pour les Éditions et publications premières dans la collection Eroscope sous le titre *Lune de fiel.* Henri Duvernois qui a publié *Lune de fiel* chez Flammarion. Et enfin Louis Someville qui a lui aussi publié avant 1981 un *Lune de fiel* dans la collection Inter Police choc aux Presses internationales.

Un juge aurait-il été sensible au fait que Bruckner se distingue de ses prédécesseurs en mettant un « s » à « lune » ? Sans doute pas. Il aurait plutôt considéré la différence des genres au bénéfice de Pascal Bruckner. Le cas est cependant limite. À noter que la similitude ou la quasi-similitude des titres peut nuire au second autant qu'au premier.

Christian Bourgois intitule *En vivant en écrivant* un livre de la romancière américaine Anne Dillard : traduction du titre original (*The writing life*). Ce titre est si proche d'*En lisant en écrivant* de Julien Gracq paru chez Corti, que plusieurs libraires reçurent du Corti alors qu'ils avaient commandé du Bourgois.

Une démarche simple pour éviter les tracas

Sur la façon de procéder, partons d'un exemple précis. Un ami me téléphone, et m'explique qu'il compte intituler son roman en cours : *Entre chien et louve.*

Je consulte le catalogue de la Bibliothèque nationale (www.bnf.fr) où je ne trouve rien. Je consulte ensuite, via le minitel et via toujours l'ordinateur 36 15 ELECTRE. J'apprends qu'un livre récent (et non encore référencé à la BN) existe avec ce titre chez Denoël. Mon ami n'a plus qu'à trouver autre chose. J'aurais pu compléter ma recherche en consultant un ou deux libraires en ligne et en allant voir sur les sites d'autres bibliothèques nationales (ou royale) francophones.

Ceux qui ne sont pas familiers avec l'électronique peuvent consulter les versions papier des fichiers dont je viens de parler pour la France ou le journal professionnel correspondant pour d'autres pays. Ils peuvent aussi s'adresser à une association d'auteurs qui les aidera dans leur démarche.

Le Nom de la rose

Le titre peut apparaître aussi en cours de rédaction et s'imposer à l'auteur. C'est par exemple, ce qui s'est produit avec *Le Nom de la rose,* roman d'Umberto Eco. L'auteur aurait souhaité un titre tout à fait neutre : *Adso de Melk,* nom du personnage par qui est fait le récit. Mais cette pratique, fréquente en de nombreux pays, est rare en Italie. Elle aurait donc eu toutes les chances de se heurter au refus de l'éditeur.

Eco songea aussi à appeler son roman *L'Abbaye du crime,* mais il écarta rapidement cette tentation. Ce titre aurait trop privilégié la trame policière et aurait donc pu induire en erreur une partie des acheteurs. Comme il le raconte dans *Apostille au Nom de la rose,* le titre lui vint par hasard et fut conservé parce qu'il correspondait à sa volonté d'avoir un titre ouvert. La rose symbolise de nombreuses choses. Le titre était donc polysémique n'induisant pas une interprétation plutôt qu'une autre.

À ce propos, Eco analyse bien la situation complexe dans laquelle se trouve l'auteur. Pour lui l'écrivain n'a pas à fournir une interprétation de son œuvre, celle-ci étant justement une « machine à interprétations ». Mais un roman doit avoir un titre et un titre est déjà une clef interprétative. Le choix d'un titre ouvert permet d'éviter cet écueil. Parlant de son titre et de la symbolique très riche de la rose, Eco écrit :

> Le lecteur était désorienté, il ne pouvait choisir une interprétation ; et même s'il saisissait les possibles lectures nominalistes du vers final, quand justement il arrivait à lui, il avait déjà fait Dieu sait quels autres choix. Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader.

Germinal

Un autre exemple de titre s'imposant en cours de rédaction est fourni par *Germinal.* Zola attachait une grande importance aux titres et à *Germinal* ainsi qu'en témoigne cet extrait d'une lettre de 1889 :

> Quant à ce titre de *Germinal*, je ne l'ai adopté qu'après bien des hésitations. Je cherchais un titre exprimant la poussée d'hommes nouveaux, l'effort que les travailleurs font, même inconsciemment, pour se dégager des ténèbres si durement laborieuses où ils s'agitent encore. Et c'est un jour, par hasard, que le mot Germinal m'est venu aux lèvres. Je n'en voulais pas d'abord, le trouvant trop mystique, trop symbolique ; mais il représentait ce que je cherchais, un avril

> révolutionnaire, une envolée de la société caduque dans le printemps. Et peu à peu, je m'y suis habitué, si bien que je n'ai jamais pu en trouver un autre. S'il reste encore obscur pour certains lecteurs, il est devenu pour moi comme un coup de soleil qui éclaire toute l'œuvre.

Comment protéger le titre

Un éditeur ou un auteur qui se lance dans un projet peut vouloir protéger un titre de livre à paraître ou un titre de collection. La solution la plus simple et qui suffit est d'annoncer ce titre dans la revue de la profession, *Livres Hebdo* en l'occurrence. Cette solution a l'avantage de susciter la réaction éventuelle d'un concurrent qui aurait ce titre ou un titre proche à son catalogue.

Les titres ludiques

Le titre peut correspondre à un jeu et donner peu ou pas d'indications sur le contenu de l'ouvrage.

Quelques titres sont ainsi tout à fait arbitraires. On voit parfois rangé par un libraire ignare les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel au rayon des récits de voyage où il n'a rien à faire. *L'Automne à Pékin* de Boris Vian se rapporte à des évènements qui ne se passent ni en automne ni à Pékin. On chercherait en vain parmi les personnages de *La Cantatrice chauve* de Ionesco une cantatrice même chevelue. Il est seulement fait allusion à une cantatrice chauve dont on nous dit qu'elle se peigne toujours du même côté.

Le titre peut avoir un rapport au contenu mais qui reste très lâche, l'auteur s'étant surtout amusé à jouer sur les mots. C'est le cas des titres de Jean Bruce comme *Moche coup à Moscou, Cinq gars pour Singapour* ou *Banco à Bangkok.* San Antonio s'amuse à choisir des titres déconcertants, mais qui conservent parfois un vague lien avec l'histoire : *Le Casse de l'Oncle Tom, Embrasse-moi là où tu sais, La Pute enchantée, Meurs pas, on a du monde.*

De telles fantaisies ne sont possibles que dans le genre comique. Mais le recours à l'ironie ou à la parodie, tout en jouant sur les mots, peut concerner les genres sérieux. *La Joie de vivre* de Zola est l'un des romans les plus sombres de cet auteur. Prévert intitule « La grasse matinée » un poème dont le personnage principal meurt de faim. Dans le domaine de la parodie, *Ulysse* de Joyce se réfère à Homère. Dans ces différents cas, surtout pour ce qui est de l'ironie, le lien avec le contenu du livre reste plus facile à percevoir.

Choisir un titre

Les éditeurs ont parfois la main heureuse. Ce fut le cas lorsque Gaston Gallimard proposa d'appeler *La Nausée* un roman que Sartre avait présenté sous le titre *Mélancholia.* Les auteurs peuvent parfois se tromper. Flaubert, par exemple, regrettait le titre *L'Éducation sentimentale* qu'il aurait souhaité remplacer par *Les Fruits secs,* ce qui était manifestement une erreur. Souvent la recherche en commun, par l'auteur et l'éditeur, donne de bons résultats.

Titres choisis par d'autres

Les méthodes diffèrent. Tel auteur de romans policiers, une fois son tapuscrit achevé l'emporte au restaurant. Il le feuillette plus ou moins distraitement jusqu'à ce que des bribes du texte accrochent son attention. Tel autre décroche son téléphone et fait le tour des amis.

Ce recours aux amis peut avoir de bons résultats. Baudelaire avait songé à appeler son recueil *Les Limbes* puis *Les Lesbiennes.* Même si le mot « lesbienne » n'avait pas tout à fait le sens qu'il a aujourd'hui, ces deux titres présentaient l'inconvénient, chacun de son côté, de n'évoquer que l'un des aspects de l'œuvre. Le titre proposé par un ami – *Les Fleurs du Mal* – rendait beaucoup mieux l'ensemble. De la même manière, le titre proposé par Cendrars à Apollinaire – *Alcools* – était un bon titre.

Ultimes précautions

Mais le plus souvent le titre apparaît un peu mystérieusement au cours de la rédaction. Il n'existe donc pas, à proprement parler de méthode pour trouver un titre. Selon son tempérament, chacun ira de la litote à l'hyperbole, du calembour à l'oxymore, de la parodie à la dérision, de la métaphore au zeugme, du constat à l'antiphrase.

Quelques précautions doivent cependant être prises. Il faut éviter les titres qui peuvent donner lieu à des contrepèteries. Ce poète avait donné à son recueil un titre dont il était très fier : *Le temps circule.* L'éditeur lui fit humblement remarquer que cela risquait de devenir souvent dans la bouche des mauvais plaisants : *Le Sire t'encule.*

Dans un autre genre, le souci d'avoir d'un titre commercial peut avoir des effets fâcheux à long terme. Gabriel Marcel avait écrit un livre de philosophie dont le titre technique et neutre n'était pas spécialement vendeur. Comme on se trouvait au plus fort de la vague existentialiste, l'éditeur, Plon en l'occurrence, proposa d'intituler le livre qui parut en 1947 : *Existentialisme chrétien.* Gabriel Marcel consulta son ami Bernanos qui lui conseilla de faire plaisir à l'éditeur. Gabriel Marcel s'échinera le restant de sa vie à essayer de dissoudre le malentendu né de ce titre et à expliquer qu'il n'avait rien à faire avec l'existentialisme. Peine perdue. On ne lutte pas contre les faiseurs de manuels et d'encyclopédies.

Éviter le titre trop beau, ne correspondant pas vraiment à l'œuvre, qui peut conduire le lecteur à une déception. Quoique l'on dise, il vaut mieux un bon texte avec un mauvais titre que l'inverse. Car le bon texte finira par rendre le titre bon. Des titres comme *Le Père Goriot, Le Cousin Pons* ou encore *Eugénie Grandet* n'étaient pas a priori de bons titres.

Un titre dans le vent

Un titre original est protégé comme un texte. L'exemple fourni par *Wutherings Heights* (1847) d'Emily Brontë (1818-1848) est spectaculaire. Une première traduction de ce roman paraît en 1892 sous le titre *L'Amant.* Le traducteur ne s'est pas trop foulé. En revanche, le titre choisi en 1925 par Frédéric Delebecque est une vraie trouvaille : *Les Hauts de Hurle-Vent.*

Les traducteurs qui suivent vont s'échiner à faire mieux sans réussir à s'imposer comme en témoigne cette liste : *Les Hauts des Quatre vents* (1934), *Haute-Plainte* (1937), *La Maison des vents maudits* (1942), *Les Hauteurs tourmentées* (1949) *Âpre mont, âpre vent* (1949), *Les Hauteurs battues des vents* (1950), *Le Domaine des tempêtes* (1950), *Le Château des tempêtes* (1951), *Hurlemont* (1963), *Hurlevent des monts* (1984), *Hurlevent* (1995) et même *Les Orages du cœur* (1950).

Dans quelques éditions, le titre français est accompagné ou même précédé du titre anglais. Pour deux cas (1955, 1968), seul le titre anglais est utilisé. Les éditions Gallimard, dans la collection de la Pléiade où va être publié l'ensemble des œuvres de la famille Brontë, ont opté pour cette dernière solution. Le premier volume est donc intitulé *Wuthering Heights et autres romans.*

Qu'est-ce qu'un bon titre ?

Mais toutes les précautions étant prises, qu'est-ce qu'un bon titre ? Un bon titre est celui qui rend l'essence d'une œuvre tout en restant ouvert. En cela *Germinal, L'Étranger, Voyage au bout de la nuit, La Nausée, Tropismes, L'insoutenable légèreté de l'être, Les Fleurs du Mal, Le Martyr de l'obèse* sont des bons titres. En revanche quand Georges Arnaud songe à intituler *Le Feu au cul* ce qui allait devenir *Le Salaire de la peur,* il est manifestement mal inspiré. Ce point de vue sur la nécessité pour le titre d'exprimer l'essence du livre a été exprimé par André Baillet dans *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1725), au chapitre « Préjugé du titre des livres » :

> Le titre d'un livre doit être son abrégé et il doit en renfermer tout l'esprit autant qu'il est possible. Il doit être le centre de toutes les paroles et de toutes les pensées du livre, de telle sorte qu'on n'y en puisse pas même trouver une qui n'ait de la correspondance et du rapport.

Adrien Baillet continue ainsi :

> Le titre d'un Livre est souvent la marque du jugement de son Auteur, & rien n'est plus ordinaire que de voir condamner ou approuver un Livre sur un simple Préjugé où son titre nous aura mis d'abord. C'est pourquoi il est de la dernière importance pour la fortune d'un Livre & pour la réputation de son Auteur que son Titre soit juste, simple, naturel, modeste, en termes propres, sans figure, sans affectation, sans obscénité, sans équivoque, sans finesse, sans raffinement, sans fourbe, sans hâblerie, sans fanfare, sans rodomontade, sans enflure, sans impertinence, sans expression ridicule, sans superfluité & sans aucun air qui soit rude ou choquant.

Documentation pages 353-354 et 368-369.

5
LE CHOIX D'UN PSEUDONYME

À La différence du titre, le pseudonyme n'est pas obligatoire. Il est même l'exception. Le livre peut paraître avec la mention d'un **patronyme** accompagné d'un prénom, d'un **pseudonyme** ou sans mention d'auteur. Il est, pour ce dernier cas, classé dans les **anonymes.**

L'anonymat

Autrefois, la mention de l'auteur ne s'imposait pas plus que celle du titre. Il fallait chercher des indications dans les premières ou les dernières lignes du texte. Ces informations n'étaient pas toujours très claires. À la fin de *La Chanson de Roland,* nous apprenons que là se termine la chanson que Turold « déclina ». Mais que faut-il entendre par ce verbe « décliner » ? Turold a-t-il écrit cette histoire dans le sens où un écrivain écrit. L'a-t-il seulement copiée sur un manuscrit ? Ou seulement récitée ? Le mystère reste entier.

L'anonymat est devenu rare. L'auteur qui ne tient pas à être reconnu use plutôt d'un pseudonyme. Avec les publications sur Internet, le problème de l'anonymat se repose avec acuité.

En principe, l'éditeur doit connaître le nom de l'auteur qui publie chez lui d'une manière anonyme. Il est cependant facile de tourner la loi en se faisant représenter par un prête-nom lors de la signature du contrat. Le risque est évidemment que celui-ci décide de garder les droits d'auteur pour lui.

Aujourd'hui, peut-être en liaison avec l'apparition du droit d'auteur et la montée de l'individualisme, le nom de l'auteur figure presque toujours sur l'ouvrage. Il prend parfois, grâce à la bande de présentation, une importance plus grande que le titre.

Le pseudonymat

Pour différentes raisons, certains auteurs préfèrent signer leur ouvrage d'un nom d'emprunt. Le pseudonyme est un nom (ou nom et prénom) fictif, inventé ou emprunté, choisi pour se cacher ou pour mieux se montrer.

Du point de vue de la quantité, Stendhal qui recourt à plus de trois cents pseudonymes est le champion toutes catégories. Mais il s'agit surtout de pseudonymes employés dans la correspondance. En tant qu'écrivain, il se limite à quelques-uns. Ça n'est pas le cas de Simenon qui signe sous les noms de : Germain d'Antibes, Bobette, Christian Brulls, Jacques Dersonne, Jean Dorsage, Luc Dorsan, Jean Dossage, Gom Gut, Georges d'Isly, Georges Martin-Georges, Jean du Perry, Plick et Plock, Poum et Zette, Jean Sandor ou Sandor, Georges Sim, Gaston Vialis, G. Violis, Aramis, Georges Caraman, J.-K. Charles, La Déshabilleuse, Gemis, Kim, Miquette, Misti, Pan, le Vieux Suiveur. (Information fournie par le site membres.lycos.fr/gomgut/)

Le pseudonyme comme masque

Le pseudonyme, quand le secret est bien gardé, se rapproche de l'anonymat. Mais l'expérience montre que cet anonymat est souvent provisoire.

Tout le monde sait aujourd'hui que Vercors, l'auteur du roman *Le Silence de la mer,* était pour l'état civil Jean Bruller, connu sous ce nom comme illustrateur. Mais, sous l'Occupation, ni sa femme ni ses proches collaborateurs, ni même son imprimeur (clandestin) qui prenait pourtant de grands risques, ne savaient qui était ce Vercors. Un jour, cet imprimeur courageux dit à Jean Bruller, venu lui apporter un jeu d'épreuves corrigées, qu'il aurait bien aimé serrer la main de ce Vercors. Jean Bruller-Vercors lui dit alors : « *Serrez-moi la main, je transmettrai.* »

Le fait de masquer son identité correspond souvent au désir d'éviter des ennuis. L'auteur utilise un pseudonyme pour des textes politiques qui pourraient lui valoir un retour de bâton des autorités, pour des textes contraires aux bonnes mœurs qui peuvent mettre en train la justice ou pour des raisons professionnelles. Ainsi, à propos de ce dernier cas, les militaires et même les fonctionnaires n'ont le droit de s'exprimer, notamment sur le domaine où ils ont des responsabilités, que dans certaines limites. Celui qui travaille dans une entreprise privée peut estimer que la publication sous son nom d'un livre mal apprécié de ses supérieurs pourrait nuire à sa carrière. Le pseudonyme peut encore être utilisé pour contourner la clause du contrat qui est appelée « droit de préférence » ou pour ne pas avoir à verser des droits à l'institution pour laquelle on travaille. Enfin un auteur peut prendre un pseudonyme quand il souhaite ne pas respecter le lien qui l'attache à un autre éditeur.

Outrage aux bonnes mœurs

Le pseudonyme est d'usage courant pour les livres lestes, libertins ou carrément pornographiques. L'exemple le plus connu est celui de *L'Histoire d'O*, signé Pauline Reage. Ce pseudonyme donna lieu à toutes les suppositions. Aujourd'hui, il est de notoriété publique que le livre a été écrit en collaboration par Jean Paulhan et Dominique Aury. Pauline Reage, le « h » mis à part serait l'anagramme d'« Égérie Paulhan ».

Les pseudonymes pour mieux se montrer

Si le pseudonyme peut masquer ou permettre de procéder à un dédoublement, il peut servir à mieux montrer ou à montrer sous un meilleur jour. Certains auteurs gâtés par l'état civil – Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Hugo – n'ont pas besoin d'aller chercher ailleurs. Imagine-t-on *Les Fleurs du Mal* écrites par Népomucène Lemercier, les *Illuminations* dues à Hippolyte Babou ou *Les Fêtes galantes* à Jean de La Cépède.

Il est vrai que des auteurs ont connu la notoriété en s'appelant Crétin, Baculard, Houdard de la Motte ou Dubillard. Mais il est vrai aussi que bien des carrières donnent l'impression de n'être que l'extrapolation d'une donnée d'état civil.

Dans le couple « Victor-Hugo », où le prosaïsme du prénom s'oppose à l'éclat du nom de famille, se trouve déjà ce mélange d'ombre et de lumière qui articulera toute l'œuvre. « Zola » claque comme un drapeau. « Giono » a une simplicité rustique, mais non dénuée d'éclat. « De Gaulle », même avec un « l » superfétatoire, était bien parti pour incarner la France. « Camus » est net comme la prose du *Mythe de Sisyphe.* Et qui mieux que « Frison-Roche » pouvait parler d'escalade.

Mais il arrive que le patronyme, et parfois aussi le prénom, soient de véritables handicaps dans la course à la gloire. Comment se faire prendre au sérieux quand on se nomme Jules Farigoule ? En se faisant appeler Jules Romains. Quand on s'appelle Jean Lerond ? En devenant d'Alembert. Léon Leclère choisit Tristan Klingsor qui sonne mieux, et peut-être même un peu trop.

La volonté de remplacer son nom de famille par un pseudonyme peut venir de la banalité du nom et du prénom. Celui qui s'appelle Jacques Martin ou Bertrand Lambert sachant qu'il y a une kyrielle de couples de ce genre dans l'annuaire, peut décider de s'en démarquer. Il peut aussi choisir de s'en distinguer par son talent.

Précautions à prendre

Dans le choix d'un pseudonyme, il faut tout d'abord éviter les homonymies avec des écrivains contemporains. Un ami, spécialiste des médias, a choisi « François Brune » sans savoir qu'un homme d'Église publiait déjà sous ce nom. Il lui est arrivé de recevoir pour une conférence sur les médias suivie d'une dédicace un carton d'ouvrages de théologie.

L'anecdote qui suit va montrer combien la similitude des noms sur la couverture peut donner lieu à ses situations rocambolesques. Les éléments en sont empruntés à la biographie de Georges Arnaud due à Roger Martin : *Georges Arnaud. Vie d'un rebelle,* Calmann-Lévy.

Georges Arnaud, l'auteur du roman *Le Salaire de la peur,* a été mêlé au début de sa vie à un procès à sensation. Accusé du meurtre de ses parents, il fit un long séjour en prison et sauva sa tête de justesse. Pour éviter un rapprochement avec ce procès, il décida de ne pas signer de son vrai nom : Henri Girard. Il associa donc le prénom de son père (Georges Girard) et le nom de sa mère (Valentine Arnaud) pour constituer le nom de plume qui allait le rendre célèbre.

Mais il existait un autre écrivain, auteur très prolifique, dont le vrai nom était Georges Arnaud. Après avoir publié sous divers pseudonymes, ce dernier décida de récupérer son nom qu'il fit précéder d'un J. pour éviter les confusions : ce qui donnait donc « Georges J. Arnaud ».

Un jour, ce Georges J. Arnaud, apprit par la télévision qu'il était mort. Il eut le loisir d'entendre quelques commentaires éplorés et de revoir une ancienne interview. Puis, très vite le téléphone se mit à retentir, des amis venant s'informer et consoler sa femme. On imagine leur stupeur quand ils entendaient le mort leur répondre.

Les journalistes avaient confondu Georges Arnaud, effectivement décédé en cette année 1987, et Georges J. Arnaud, lui bien vivant, et pas le moins du monde auteur du *Salaire de la peur* pour lequel

on le félicitait souvent. Georges J. Arnaud tira ainsi la conclusion de l'incident : « *Il m'a volé mon nom : je lui ai volé sa mort.* »

Gary Fregoli

Romain Gary (1914 - 1980) est né Romain Kacew à Moscou. Son nom d'emprunt est tout un programme puisque " Gari " signifie " Brûle " (impératif du verbe " brûler ") en russe. Il aura recours à d'autres pseudonymes. Le premier roman qu'il envoie aux éditeurs (*Le Vin des morts*) est signé Lucien Brulard en référence à Stendhal (auteur de *Lucien Leuwen* et d'*Henry Brulard*). *L'Homme à la colombe*, une fable sur l'ONU, paraît sous le nom de Fosco Sinibaldi (qui cligne vers Gari-baldi). Il s'agissait de ne pas heurter son employeur, le ministère des Affaires étrangères. Il signe aussi Shatan Bogat *Les Têtes de Stéphanie* qu'il présente comme " traduit de l'américain par Françoise Lovat ". Cette fois, il n'obéit qu'à sa fantaisie. Mais c'est surtout avec le nom de plume Émile Ajar (" ajar " = " braise " en russe) qu'il va défrayer la chronique. Les deux premiers livres concernés sont *Gros Calin* (1974) et *La Vie devant soi* (1975).

L'un des critiques, qui à chaque nouveau roman de Gary répétait que cet écrivain était vraiment fini, s'ébahit devant le talent neuf d'Ajar. Comme le jury du Goncourt souhaite s'assurer de l'existence d'Émile Ajar, Gary lui met dans les pattes son petit-cousin Paul Pavlowitch. Celui-ci joue parfaitement le jeu. L'affaire va encore se compliquer quand Gary écrit sur cette affaire un livre intitulé *Pseudo* qu'il signe… Paul Pavlowitch !

Grâce à son subterfuge, Gary ridiculise les critiques qui le disaient au bout du rouleau et devient le seul écrivain à avoir obtenu deux fois le prix Goncourt (*Les Racines du ciel,* 1956 ; *La Vie devant soi*, 1974). Dans le dernier texte écrit après son suicide, pensant non seulement à cette affaire mais à sa vie tout entière, il écrit :

Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.

Si tu souhaites prendre un pseudonyme, ne le cherche pas dans l'annuaire. Tu risquerais de te retrouver en première page des journaux pour avoir assassiné une vieille dame.

À noter que le recours à un pseudonyme est un droit. L'auteur peut même le faire figurer sur ses pièces d'identité.

Les hétéronymes

Claude Klotz et Patrick Cauvin, qui correspondent à des genres différents, peuvent être considérés comme des hétéronymes. Le cas où cette distinction est le plus marquée, poussée le plus loin, se présente certainement avec l'écrivain portugais Fernando Pessoa. Celui-ci a publié sous cinq noms différents, des œuvres différentes et de grande qualité. Il était simultanément : Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares et Fernando Pessoa.

Documentation pages 366-367.

V

PROTECTION DU TAPUSCRIT

1. Précautions contre le plagiat
2. Le droit de citation
3. Le droit à l'image

1
PRÉCAUTIONS CONTRE LE PLAGIAT

Définition du plagiat

Le plagiat, c'est le vol. Un auteur s'empare du texte écrit par un autre et en tire réputation ou rémunération, ou les deux.

Cette situation d'un auteur publiant un texte écrit par un autre se retrouve quand celui qui signe le texte fait appel pour l'écrire à ce que, dans le monde de l'édition, on appelle un « nègre ». Mais, dans ce cas, l'auteur réel a accepté, contre rémunération de céder son texte. Ce n'est pas le cas pour ce qui est du plagiat où l'auteur réel n'est pas averti quant à l'utilisation qui est faite de ce qu'il a écrit.

Il peut ne pas réagir parce qu'il n'a pas été informé, parce qu'il est mort ou parce qu'il n'est pas en position de force. Pour un texte publié, c'est souvent son éditeur qui prend l'affaire en main. Que ce soit l'auteur ou l'éditeur qui réagisse, l'affaire se règle en général devant les tribunaux.

Quand le texte est cité avec le nom de l'auteur, il peut y avoir litige parce que les droits relatifs à ce texte n'ont pas été payés,

mais il ne s'agit pas de plagiat. Nous sommes dans le domaine des « droits de reproduction ».

Les textes courts (citations) n'entraînent pas de rémunération, mais l'auteur doit en donner les références.

Sur le plan juridique, le plagiat est régi par les textes se rapportant à la **contrefaçon.**

Différents types de plagiat

Le plagiaire peut publier sous son nom l'œuvre intégrale non publiée, une œuvre publiée mais oubliée, ou encore une traduction. Il peut aussi, dans une œuvre partiellement personnelle, introduire des passages dérobés à une ou à plusieurs œuvres. La proportion de ces emprunts, par rapport à l'ensemble de la production du plagiaire, peut varier. Dans certains cas, les larcins sont légèrement modifiés, mais pas suffisamment pour qu'ils fassent oublier leur source.

Méfiez-vous des nègres

Quelques procès récents ont permis de comprendre ce qui, à première vue, paraissait surprenant. Des journalistes mettent en évidence le fait que tel (ou telle) auteur(e) a intégré dans son roman des fragments entiers d'autres œuvres, parfois issues d'une traduction. Quand on sait que l'auteur concerné n'est pas complètement idiot (ou idiote), on en vient à s'interroger. Comment cette personne, qui fait par ailleurs preuve d'un certain bon sens, n'a-t-elle pas songé à déguiser son emprunt, ne serait-ce qu'en le transformant légèrement. La réponse est simple : parce qu'elle n'a pas écrit ce roman elle-même.

Comme elle avait une certaine aura médiatique et passait bien à l'écran, l'éditeur lui a commandé un roman qu'il a fait écrire par un nègre. Or que demande-t-on à un nègre ? : d'écrire, d'empocher son

argent et de se taire. Ce nègre qui, souvent, écrit pour lui-même et n'accomplit ces tâches de négritude que pour survivre, ne tient pas à passer trop de temps sur un livre signé par un autre. Il lui arrive en conséquence de remplacer le stylo par des ciseaux et de la colle. Il sait que son employeur n'aura pas la possibilité de se retourner contre lui puisque, d'une certaine façon, il n'existe pas. Les Anglo-Saxons désignent d'ailleurs ce que nous appelons un nègre par l'expression « ghost writer » (écrivain fantôme). Cet employeur pourra tout au plus se passer de ses services si le pot aux roses est dévoilé.

Ce qui peut être protégé

Comme pour les brevets, il n'est pas possible de protéger ce qui se ramène simplement à une idée. Telle personne invente un procédé pour déconnecter la batterie d'une voiture en cas d'accident. Elle peut faire breveter le procédé, mais non l'idée. Si un autre inventeur met au point un procédé différent pour aboutir au même résultat, il a tout à fait le droit de le faire breveter et de l'exploiter. Il en va de même dans le domaine de la rédaction et de l'écriture. Il n'est pas possible de protéger une idée. C'est en ce sens que l'expression « Ils m'ont piqué mon idée » est un peu ridicule.

Cette phrase est souvent entendue dans la bouche des débutants. Ceux-ci sont convaincus d'avoir une idée particulièrement originale. Or, pour la plupart des cas, l'idée est dans l'air.

Pour les inventions, il apparaît qu'à un moment donné, plusieurs personnes ont été sur le point d'aboutir. Le plus rapide et le plus débrouillard, pas toujours le plus honnête (car il arrive que le véritable inventeur soit lésé) va passer à la postérité. Il en va de même, dans le monde de l'écriture, pour les idées.

La protection ne peut pas s'appliquer à une idée, mais seulement à un **texte** et à un texte **original**.

Protection d'une œuvre originale

La protection ne peut donc s'exercer que sur un texte original, achevé ou non. Le mot « œuvre » implique déjà l'idée d'une création personnelle, mais l'adjectif « original », qui figure dans le texte de la loi, insiste sur la nécessaire présence d'un travail personnel.

Soit une personne qui décide de faire un guide du cimetière de Montmartre. Il est évident que les informations données dans ce guide vont recouper celles contenues dans d'autres ouvrages du même genre. Les prédécesseurs ne vont pouvoir se plaindre et attaquer pour plagiat que si le nouveau livre reprend ce qui chez les autres peut passer pour des trouvailles ou plus généralement une création. Cela peut concerner le texte, mais aussi le plan ou la maquette. Lors d'un procès pour plagiat, les juges vont devoir apprécier ce qu'il y a d'original dans l'œuvre de celui qui se plaint et dans celle de celui qui est attaqué.

Les accusations de plagiat peuvent porter sur :

– l'expression ;
– le contenu (intrigue, personnages) ;
– la présentation.

L'**expression** est le seul élément pris en compte dans le traitement d'une idée. Un auteur peut développer le même thème que moi, thème que je prétends original, sans que je puisse me plaindre. Les juges vont s'attacher au texte. Ils établissent des tableaux comparatifs à partir de quoi ils décideront s'il y a démarquage ou non.

La ressemblance pour ce qui est de l'intrigue et des personnages est parfois difficile à apprécier. En témoigne le long procès qui a opposé Régine Deforge, auteur de *La Bicyclette bleue* aux ayants droit de Margaret Mitchell qui lui reprochaient de s'être trop inspirée d'*Autant en emporte le vent.* Au bout de quatre ans, la justice a tranché en faveur de l'accusée, estimant qu'un certain nombre

de situations type se retrouvaient toujours dans des contextes identiques. Ils ont aussi dû prendre en compte, le fait que le succès du livre de Régine Deforge ne nuisait en rien à celui d'*Autant en emporte le vent.*

La **présentation** peut aussi donner lieu à contestation. Il n'est en rien original de proposer un tableau des conjugaisons françaises. Tous les éditeurs de parascolaire le font. Nathan sera cependant condamné pour avoir suivi de trop près la maquette du Bescherelle de Hatier, le parangon en la matière.

Avant d'étudier les différentes manières de se protéger contre le plagiat, il est nécessaire de distinguer le plagiat avant publication du plagiat après publication.

Plagiat avant publication

Le plagiat avant publication peut être dû,

– à l'éditeur qui a reçu le texte ;
– aux « amis » ;
– à des personnes travaillant dans la maison d'édition.

Ces situations seront étudiées dans cet ordre. Il m'arrivera de prendre des exemples personnels. Le lecteur n'y verra pas une tendance au narcissisme, mais seulement le souci d'être concret.

Le plagiat par l'éditeur

Le cas est extrêmement rare d'un éditeur grugeant un auteur en s'emparant d'un travail original. Les exemples existent, mais ils sont exceptionnels.

Cela se comprend aisément. On ne voit pas pourquoi un éditeur à qui est proposé un bon texte ou un bon projet (idée plus un début de réalisation) irait chercher ailleurs un auteur autre que celui qui s'est présenté à lui.

Les « amis »

Les « amis » (vrais amis ou simples relations), innocemment ou non, peuvent être redoutables. J'en connais un qui se comporte comme une éponge. Je l'entends parfois ressortir un projet ou une formule qui proviennent d'une conversation datant de trois mois. Je m'apprêtais à écrire un article sur cette troublante porosité quand je me suis rendu compte qu'il m'arrive de fonctionner sur le même modèle.

À ce propos, une anecdote. Oscar Wilde avait la réputation de s'approprier sans trop de scrupules les formules et bons mots des autres qu'il pouvait capter dans les conversations. Il s'apprêtait à venir aux « mardis » de Mallarmé, rencontre où se retrouvait l'élite du monde littéraire et où pétillait l'esprit. Le sachant, Whistler télégraphie depuis Londres à son ami Mallarmé : « *Notre ami arrive. Serrez les perles.* » Tout le monde, dès l'arrivée de l'humoriste, s'amusa à mettre son esprit en berne, se contentant d'énumérer des généralités. On imagine la réaction du prédateur devant la platitude des échanges.

La tentation de faire ventre de tout ce qui passe est une réaction normale. Celui qui est de tempérament honnête essaiera de se contrôler, de donner ses sources, de rendre à chacun ce qui lui est dû. Pas toujours facile.

Le personnel de la maison d'édition

Le risque le plus important, dans une maison d'édition, ne provient pas de l'éditeur lui-même, ainsi qu'il a été dit, mais de ceux qui travaillent sous ses ordres. Un directeur de collection peut faire passer pour sien un projet qui lui a été communiqué par un auteur. Il peut aussi s'attribuer des droits sans commune mesure avec la part qu'il a prise dans l'élaboration de l'ouvrage. Ces deux exemples ne sont pas imaginaires.

Pour ce dernier cas, l'auteur était heureusement très organisé. Il avait tenu un journal des réunions de travail, conservé toutes les pièces (documents fournis, courrier échangé), ce qui lui a permis,

au moment décisif de parler avec énergie et de fournir à son avocat un dossier exploitable. En général, l'éditeur, une fois mis au courant, préfère un arrangement à l'amiable. Dans le cas qui vient d'être évoqué, il s'est même séparé de son directeur de collection qui a dû aller sévir ailleurs.

Plagiat après publication

Le plagiat après publication est plus facile à prouver puisque l'on dispose d'une preuve irréfutable : le *dépôt légal* dans la bibliothèque du pays concerné ou dans celle d'un autre pays.

Il est vrai que la Bibliothèque nationale n'enregistre pas tout. Celui qui ne bénéficie pas du dépôt légal devra se rabattre sur les différents moyens de protéger son texte qui sont décrits ci-après.

Comment prouver le plagiat

En matière de plagiat, la victime doit apporter la preuve. La seule preuve qui vaille est la preuve **par l'antériorité**. Celui qui s'estime pillé doit prouver qu'il a été le premier. Ce n'est pas toujours simple. Il peut même arriver que le plagiaire, ayant pris les précautions négligées par le plagié se transforme en accusateur.

Il importe donc de dater l'œuvre originale. Pour faire la preuve que l'on est bien l'auteur de cette œuvre originale, il existe différents moyens :

– se l'envoyer à soi-même en recommandé ;
– le dépôt légal ;
– la publication en revue ;
– le recours à un officier ministériel ;
– le dépôt auprès d'une société habilitée ;
– publication sur un site.

S'envoyer l'œuvre originale

La méthode consistant à s'envoyer son propre texte en recommandé, l'avis de la poste faisant foi, qui est décrite dans tous les

guides, ne paraît pas très sérieuse. Outre la difficulté qu'il y a à sceller d'une façon incontestable un envoi, elle suppose que l'on ne déménage jamais, que l'on a une excellente mémoire, qu'il n'y a pas de personnes malveillantes dans la maison, que la maison ne brûle pas, etc. À écarter.

Utiliser le dépôt légal

La méthode consiste à publier l'ouvrage en autoédition et à effectuer le dépôt légal. La date du dépôt légal est la meilleure des preuves. Mais la Bibliothèque nationale n'accepte plus tout ce qui paraît.

La parution en revue

La parution d'un texte dans une revue fait preuve puisqu'elle permet de dater une production.

Le recours à un officier ministériel

Le texte peut être déposé auprès d'un officier ministériel, un huissier ou un notaire. Le notaire est préférable parce qu'il conserve le document. Cette solution assez coûteuse ne paraît pas devoir être conseillée.

Le dépôt auprès d'une société habilitée

Le dépôt auprès d'une société d'auteurs habilitée est la solution la plus courante et sans doute la meilleure. Elle a, en particulier, le mérite de constituer pour ces sociétés, une source de revenus non négligeable.

L'auteur, contre le versement d'une somme dont le montant varie d'un organisme à l'autre, dépose son texte dans une enveloppe fermée auprès d'un organisme qui en assure la conservation. Il est nécessaire, au bout d'un certain temps, moyennant un nouveau versement, de renouveler le dépôt afin de financer le coût du stockage. Sans cette précaution, l'auteur peut avoir la désagréable surprise d'apprendre que son texte a été détruit et qu'il n'était plus protégé depuis cette destruction.

Publication sur un site

En publiant un texte sur un site, on le rend public, mais en même temps on le date, ce qui peut servir à faire la preuve de l'antériorité.

Le dépôt numérique

Le problème de l'antériorité peut se poser même pour des œuvres qui n'ont pas d'existence papier et qui ne sont présentes que sur le Net. Il importe là encore de dater l'œuvre en lui allouant un propriétaire puis de créer un dépôt fonctionnant sur le même principe que pour le papier.

En 1982 est créée l'Agence pour la Protection des Programmes qui élabore en 1992, l'IDDN (InterDeposit Digital Number) qui est chargé de ce type de protection. Le système fondé sur la *traçabilité* du numérique reste à peaufiner et son efficacité prouvée par une décision de justice reste à faire.

Principales sociétés habilitées

La revue *Ecrire et Editer*, émanation du Calcre, a publié un numéro spécial sur le plagiat (n° 36, février-mars 2002) dans lequel figure un tableau très détaillé des différentes possibilités. Nous ne le reproduisons pas parce que ces domaines, notamment les coûts, évoluent très vite. Les adresses des organismes cités auprès desquels il sera possible d'obtenir une information à jour figurent page 343-344.

Les principaux organismes auprès desquels le dépôt peut être effectué sont les suivants : SGDL, SNAC, SACD, SCAM, INPI, ARTEMA. Pour le dépôt numérique, le plus simple, sinon le moins coûteux, est Cléo/SGDL. Voir le chapitre « Adresses » en fin d'ouvrage.

La preuve par l'erreur

Les tribunaux condamnent régulièrement des éditeurs plagiaires en partant de la reproduction par le plagiaire d'erreurs contenues dans l'ouvrage de l'auteur plagié. Cela s'est produit en particulier, à diverses reprises, pour des corrigés de problèmes mathématiques de haut niveau.

Un exemple récent a défrayé la chronique. Un éditeur décide de faire un dictionnaire illustré dans le genre du dictionnaire illustré de Larousse qu'il se propose de vendre au tiers du prix des ouvrages du même type. Il réunit une commission d'universitaires qu'il rétribue et qu'il met au travail. Le dictionnaire paraît au prix prévu et connaît un départ foudroyant. Mais ces universitaires avaient travaillé un peu vite. Ils étaient allés « pomper » dans les dictionnaires existants. Les éditeurs concurrencés ont épluché le nouveau dictionnaire, établi un tableau des concordances relatif aux erreurs reproduites, ce qui a suffi au tribunal pur condamner cet éditeur dont le principal tort avait été de faire confiance à ceux qu'il avait chargés du travail.

Il est possible de tendre un piège de ce type pour des ouvrages faciles à plagier même partiellement comme un recueil de citations. Il suffit de disséminer des erreurs minimes qui seront supprimées dans le cas d'un accord avec l'éditeur sollicité.

Sanction

Avant même procès, l'éditeur plagié, dès que la preuve est faite, demande la destruction du stock des ouvrages concernés (ce qui implique le retour de ceux qui sont chez les libraires). Il peut s'y ajouter ensuite des sanctions pécuniaires avec avis dans la presse en relation avec le préjudice subi.

Pourquoi plagie-t-on ?

Pour l'écriture d'information, comme le montrent plusieurs des exemples qui viennent d'être examinés, le plagiat s'explique le plus souvent par le seul désir de gagner du temps. Cela peut tenir à la simple paresse ou à la nécessité de tenir des délais.

La situation est plus complexe pour l'écriture de création où le texte plagié peut exercer une véritable fascination et, dans certains cas, être l'occasion de simples réminiscences, c'est-à-dire de plagiats involontaires.

Ce qui échappe à l'accusation de plagiat

Échappent à l'accusation de plagiat, sous certaines réserves :

– les textes tombés dans le domaine public ;
– les textes officiels ;
– les discours prononcés en public ;
– les citations courtes.

En toute rigueur, et conformément à ce qui a été expliqué en début de chapitre, le terme plagiat ne convient que si le nom de l'auteur est changé. Dans les autres cas, nous sommes seulement dans le domaine des « droits de reproduction ».

Textes tombés dans le domaine public

Est utilisée ici la distinction entre *droit patrimonial* et *droit moral* mise en place page 277, *sq.*

Sur le plan patrimonial, il n'est pas possible de s'opposer au plagiat d'un texte tombé dans le domaine public, c'est-à-dire libre de droits. En revanche les éventuels ayants droit de l'auteur ou même une association des amis de l'auteur peuvent s'opposer à l'utilisation d'un texte sorti du domaine protégé s'ils estiment que l'emploi qui en est fait en dénature l'esprit. Ils feront valoir au service de leur cause le *droit moral* qui n'a aucune limite de durée.

Condamnations

Deux condamnations parmi d'autres. Henri Troyat, romancier prolifique, a été condamné pour avoir puisé un peu trop directement dans un livre sur Juliette Drouet dû à Gérard Pouchain et Robert Sabourin. *Le Canard enchaîné* du 19 février 2002 s'amuse à mettre en parallèle les textes du plagié et ceux du plagiaire. Les petites modifications apportées par l'« auteur » n'ont pas réussi à convaincre le tribunal qu'il s'agissait d'un travail original.

Pouchain-Sabourin : « *N'est-il pas secrètement fatigué d'être épié sans cesse par sa voisine ?* »

Troyat : « *N'est-il pas agacé d'être surveillé, du matin au soir, par une femme jalouse ?* »

P-S : « *Quant à Armand, il meurt vraisemblablement en bas âge.* »

Troyat : « *Quant à Armand, il meurt peu après en bas âge.* »

P-S : « *Soudain, il se penche vers Juliette [...] et lui dit "Voilà qui est horrible."* »

Troyat : « *Soudain, il [...] se penche vers elle et dit d'une voix sourde : "Voilà qui est horrible."* »

P-S : « *Elle lui envoie, par Suzanne, du bouillon et des œufs frais.* »

Troyat : « *Elle lui envoie, par Suzanne, du bouillon, des œufs frais.* »

Le *Canard* continue cet impitoyable parallèle, mais le citer plus longuement confinerait au plagiat.

François-Georges Dreyfus, professeur à la Sorbonne, selon le magazine *Lire*, a été condamné de son côté pour avoir puisé avec trop de hâte dans les travaux de ses collègues quand il a écrit son *Histoire de Vichy.*

Les textes officiels

Les textes officiels sont libres de droits. Il serait possible sans demander une autorisation et sans verser aucun droit de citer en annexe la totalité du Code de la Propriété Intellectuelle qui régit tout ce qui concerne les auteurs.

Les discours

La reproduction dans un journal, à la radio ou à la télévision ou encore sur le Net d'un discours est autorisée. La loi explicite en évoquant les discours « prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires [donc les plaidoiries], ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ».

Cette autorisation de citer de longs passages ou l'intégralité d'un discours s'explique par la nécessité d'informer le public. La presse joue, dans ce cas, le rôle d'une chambre d'écho.

Ce droit, figurant dans la rubrique « De l'exception de citation » du CPI, qui permet de citer de longs passages et même l'intégralité d'un discours a cependant des limites. Il ne me serait pas possible de faire un livre en rassemblant les discours de réception à l'Académie française sauf si on se limite aux auteurs tombés dans le domaine public. De la même manière, il ne me serait pas possible de publier sans l'aval des ayants droit un florilège des allocutions d'un président de la République vivant ou mort depuis peu si tant est que cela ait un quelconque intérêt.

La citation courte

Sous certaines réserves, il est possible d'introduire des extraits d'une œuvre sans avoir à en demander l'autorisation et sans paiement de droits. Le chapitre qui suit est consacré à ce point.

Faites ce que je fais, ne faites pas ce que je dis

J'ai dû publier une cinquantaine d'ouvrages et en diriger plus de deux cents. Je n'ai jamais pris aucune des précautions dont je viens d'expliquer les tenants et aboutissants. Un esprit malveillant pourrait avancer que ma production n'étant pas à proprement parler « originale » n'entre pas, de ce fait, dans le cadre de la protection des œuvres. Mais, comme montré plus haut, le mot *original*, dans le texte de la loi, est pris dans un sens plutôt généreux puisqu'il peut se rapporter à un simple choix et agencement de textes.

Le seul conseil que j'oserais donner à celui qui pense avoir sur le métier un projet original : ne dévoile tes batteries – parce qu'il faudra bien le faire à un moment ou à un autre – qu'au moment où les autres n'ont plus la possibilité de te rattraper.

Je serais sans doute plus prudent si j'écrivais des chansons ou des scénarios, mais pour l'écriture d'information et même pour l'écriture de création, il importe d'abord de foncer. La réussite tient plus à une certaine innocence qu'à une méfiance systématique. Et qu'importe si tel éditeur a réussi en toute illégalité à ne pas me payer 40 000 livres, si tel directeur de collection a présenté comme sien un projet que je lui avais soumis, si je viens de découvrir que ce musicien a fait dans mon dos, après m'avoir fait lanterner des années, exactement le projet que je lui avais proposé. Les linceuls n'ont pas de poches.

Documentation pages 365-366.

2
LE DROIT DE CITATION

Ce chapitre concerne surtout les auteurs qui publient en C/A et en Æ. Les éditeurs en C/E connaissent ces questions et les auteurs qui en dépendent peuvent se fier à leurs services juridiques. La question consiste à savoir dans quelle mesure il est possible de citer un texte sans demander une autorisation et sans verser un droit de reproduction.

Rappel sur le domaine public et le domaine protégé

Le **domaine public** concerne les œuvres qui peuvent être citées sans demande d'autorisation et sans versement d'un droit. À l'opposé, le **domaine protégé** se rapporte aux œuvres qui restent la propriété d'un éditeur ou d'un auteur et qui impliquent demande d'autorisation et rétribution.

Une œuvre tombe dans le domaine public soixante-dix ans après la mort de son auteur (ou du dernier de ses auteurs). Jusqu'à une époque récente, cette durée était de cinquante ans. Elle a été prolongée, dans un souci d'harmonisation, à la suite d'une directive européenne.

Quand l'œuvre a été publiée anonymement, le délai est calculé à partir de la date de publication sauf si l'auteur se fait connaître.

70 ans et des poussières

La protection s'applique à l'œuvre pour une période de 70 ans après la mort de l'auteur quand celui-ci est connu, de 70 ans après la publication quand il ne l'est pas. Cette durée est prolongée pour les œuvres parues avant la Seconde Guerre mondiale (« prolongé d'un temps égal entre le 3 septembre 1939 et le 1er janvier 1948 pour toutes les œuvres publiées avant cette date et non tombées dans le domaine public à la date du 13 août 1941 »). La durée est prolongée de 30 ans pour les auteurs « morts pour la France ». Cela peut poser des problèmes pour un auteur comme Saint-Exupéry puisque la preuve qu'il a été abattu par un avion ennemi entraînerait une rallonge de trente ans pour son éditeur et ses ayants droit. Quand il existe plusieurs auteurs, les choses se passent différemment selon qu'il s'agit d'une « œuvre de collaboration » ou d'une « œuvre collective ». Sur la distinction entre ces deux catégories, se reporter page 291. Pour le détail de ces dispositions, se reporter aux articles 123 et suivants du Code de la propriété intellectuelle (CPI) qui est disponible sur Internet.

On pourrait penser que la guerre de 14-18 n'a plus à être prise en compte. Il n'en est rien. Soixante-dix ans, plus trente ans, plus la durée des deux guerres donne un total qui avoisine 115 ans. Proust, mort en 1922 est dans le domaine public alors que Guillaume Apollinaire, mort en 1918 des suites d'une blessure, n'y sera qu'aux alentours de 2033. Un tableau précis des durées de protection dans *Vous écrivez ? Quels sont vos droits ?* de F.-M. Piriou.

Citer une œuvre du domaine public

En conséquence de ce qui vient d'être expliqué, la citation et la publication de textes faisant partie du domaine public ne posent aucun problème : pas de demande d'autorisation et pas de versement de droits.

Il se présente cependant des cas particuliers. Tout d'abord, il existe des auteurs dont le texte doit être établi au prix d'un gros travail sur le manuscrit. C'est par exemple le cas de Proust dont le manuscrit nécessite tout d'abord d'être déchiffré. Tel critique chargé de la publication lit « il y a trop de moustiques » là où un autre avait lu « il y a trop de métèques ». Par ailleurs, l'éditeur peut décider de ne pas se contenter de la version publiée (pour laquelle il n'y a pas de problèmes) et éditer une version plus rigoureuse en revenant au manuscrit. À titre d'exemple, la nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* par Gallimard dans la collection de la Pléiade. Un autre exemple peut être fourni par l'édition des *Pensées* de Pascal. Pascal n'a laissé que des brouillons, eux aussi difficiles à déchiffrer et à organiser. Chaque édition participe d'un travail de déchiffrement et d'organisation avec chacune son plan. Ce travail, en lui-même, s'apparente à une œuvre de l'esprit. L'édition en question n'entre donc pas dans le domaine public (ou n'y entre que soixante-dix ans après la mort de l'universitaire qui a établi l'édition).

Il faut ajouter le cas des œuvres traduites. Tchekhov est mort en 1904. Son œuvre est donc dans le domaine public. Mais les traductions ne le sont pas obligatoirement. Celui qui veut publier du Tchekhov sans verser de droits doit utiliser une traduction tombée dans le domaine public (c'est-à-dire dont l'auteur est mort depuis plus de soixante-dix ans). La situation est la même pour une édition modernisée d'un texte du Moyen Âge ou du XVIe siècle. La version modernisée s'apparente à une traduction.

À l'opposé, certaines catégories de textes ne sont pas concernées par ce délai de soixante-dix ans. Sur ce point, voir page 176.

Citer dans le cas du domaine protégé

Ces explications préliminaires permettent de comprendre que le problème posé dans ce chapitre se ramène à une question simple. **Quelle est la marge de manœuvre pour citer des textes encore dans le domaine protégé ?** En d'autres termes : dans quelle mesure est-il possible de citer des textes du domaine protégé sans demande d'autorisation et sans droits de reproduction.

La réponse souvent donnée (possibilité de citer un texte de moins de dix lignes, ou de moins de six lignes) est inexacte. Celui qui publie a le droit, donné par la loi, de citer un « texte court », mais encore faut-il s'entendre sur cette notion.

La notion de « texte court »

En dépit d'une idée ancrée dans les esprits, il n'existe aucun texte de loi précisant le nombre de lignes du texte issu du domaine protégé qui peut être cité librement. Cela se comprend aisément, ne serait-ce que pour des considérations techniques. Une ligne, selon le choix typographique, peut comporter 40, 60 ou 90 signes. Si le législateur avait voulu quantifier, il aurait dû établir une limite en nombre de signes ou de mots.

Le problème, de fait, se pose autrement. Le CPI, Code de la Propriété Intellectuelle, (art. L 122-5) s'exprime ainsi :

> « Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : […] sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source a) les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogiques, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées. »

Le commentaire de ce texte de loi portera sur trois points :

– la mention des sources ;
– la notion de texte court ;
– les limites de ce droit de citation.

La mention des sources

La scène se passe dans le bureau d'un éditeur. L'auteur d'un recueil de citations tout fier du livre qui sent encore la colle (et non l'encre) me demande mon avis. Aucune des citations figurant dans son ouvrage n'est accompagnée d'une référence. Avec le tact diplomatique qui me caractérise, je lui dis : « *Un recueil de citations sans références est à peu près aussi utile qu'une horloge sans aiguilles.* »

Quand les références sont données, chez les journalistes, de nombreux auteurs, et même les universitaires, elles le sont avec la plus grande fantaisie : texte approximatif, références inexactes qu'il s'agisse de l'auteur ou de l'œuvre, citation parfois imaginaire colportée par la rumeur publique.

Quelques exemples. Les journalistes continuent inlassablement de citer une formule attribuée à Malraux (Le XXIe siècle sera spirituel ou ne sera pas). Malraux n'a jamais prononcé ni écrit cette phrase et il a plusieurs fois démenti. Avec la même insistance, on attribue à Voltaire une autre formule (Je ne partage pas vos idées, mais je suis prêt à mourir pour que vous ayez le droit de les défendre). Voltaire n'a jamais écrit cela. Il s'agit d'un faux, forgé par un universitaire, lequel est depuis passé aux aveux. Raymond Cartier n'est pas l'auteur de la formule qui lui est souvent attribuée (La Corrèze avant le Zambèze). Il a seulement dit, ce qui sonne moins, « La Bretagne avant le Dahomey ». Sur ce point voir *Le Monde* du 24 décembre 1994. On a aussi attribué à Picasso une page où il affirmait qu'en réalité il se moquait des gogos. Cette page est due à un journaliste italien qui a publié des confessions tout aussi imaginaires de Dali, Hitler et autres célébrités (Giovanni Papini, « Visite à Picasso ou : de la fin de l'art », *Le Livre noir,* Flammarion, 1953, p. 147). Ce qui n'empêche pas des journalistes ignares de la citer et de s'en gausser.

Pour des raisons intellectuelles, et légales, le texte cité doit être accompagné de références précises : titre de l'œuvre, éléments permettant de localiser le texte dans l'œuvre, édition quand il

existe plusieurs éditions dont le texte n'est pas strictement le même. Le principe de base, en matière de citations, est simple. **Le lecteur doit pouvoir vérifier rapidement l'exactitude du texte cité et ses références.**

Autre principe fondamental. **Celui qui cite doit retourner à la source et ne pas citer de seconde main.** Contrairement à une opinion répandue, il est difficile de copier, si bien qu'un texte se déforme parfois d'un livre à l'autre. Un universitaire a étudié un texte de Colette souvent utilisé dans les manuels scolaires. De manuel en manuel, ce texte s'« enrichit » de nouvelles fautes si bien qu'au terme du processus il en comporte trente. Les façonneurs de manuels pressés et peu scrupuleux s'étaient contentés de « pomper » dans d'autres manuels. Le minimum de sérieux, quand on reprend un texte mis en évidence par un autre, est de revenir à une édition sûre.

Je passe rapidement sur la malhonnêteté intellectuelle consistant à s'appuyer sur une citation tronquée ou non rattachée à son contexte pour nuire à son auteur ou simplement soutenir un point de vue. Cela peut conduire devant un tribunal.

Limites du droit de citation

Dans quelle mesure, puisqu'il n'existe pas de critère formel indiscutable, les juges vont-ils décider que la citation est « courte » ou qu'elle ne l'est pas ?

Tout d'abord, les magistrats ne vont pas être dupes du procédé qui consiste à saucissonner un texte long par des interventions de détail de manière à le transformer en une suite de textes courts. Ensuite et surtout, ils vont tenir compte du préjudice qu'éventuellement la nouvelle œuvre peut entraîner à l'égard de l'œuvre de départ. Celui qui écrit un livre d'analyse sur les idées de Ionesco relatives au théâtre va évidemment citer des passages de cet auteur tirés de ses ouvrages théoriques ou non. Son livre ne va

pas faire concurrence aux œuvres originales. Il va, tout au contraire, contribuer à leur promotion. L'éditeur concerné va seulement exiger que les textes soient cités exactement et accompagnés des références.

Imaginons maintenant un auteur qui souhaite publier une anthologie de ces textes, ou un petit classique s'y rapportant. Il est évident que ces ouvrages vont faire concurrence aux œuvres originales. On sait, en effet, que de nombreux lecteurs s'en contenteront et seule une frange d'entre eux éprouvera le besoin de lire les œuvres de départ.

Examinons une autre situation : une compilation élaborée à partir d'une quarantaine d'ouvrages publiés sur Picasso. À part les introductions de chapitre, le reste est fait d'un agencement d'extraits allant de trois à quinze lignes. Pour le législateur, ce choix et cet agencement, à eux seuls, constituent une œuvre de l'esprit et doivent être rémunérés comme tels. La Bruyère abonde dans ce sens quand il écrit que « le choix des pensées est invention » (*Caractères,* « Des ouvrages de l'esprit », 62). Pourtant l'essentiel de la pensée et de l'expression contenu dans cet ouvrage est dû à des personnes autres que le signataire du livre (qui ne s'en cache pas puisqu'il donne toutes les références requises). Il est donc normal de rétribuer les auteurs et les éditeurs utilisés. Mais comment établir la part de chacun ? Tout simplement au prorata de la place prise dans l'ouvrage. Si, par exemple, Gallimard est utilisé pour 1/3 de l'ensemble, cet éditeur touchera 1/3 des droits de reproduction, à charge pour lui de redistribuer à ses auteurs la part qui leur revient.

Citations de textes longs

Pour des textes longs, comme ceux qui sont utilisés dans les manuels scolaires, l'utilisateur doit demander l'autorisation, verser la somme exigée et accompagner le texte du copyright (exemple : © Leduc.s). Cette mention indique à qui appartient le texte et

donc à qui il faut s'adresser si on souhaite l'utiliser dans un autre ouvrage. La rémunération correspond à un tirage donné et doit être renouvelée pour de nouveaux tirages sauf accord contraire.

Pour un livre en C/A ou en Æ, et donc à faible perspective de vente, qui utilise, par exemple, deux pages extraites d'un ouvrage récent, il arrive souvent que le propriétaire des droits autorise la reproduction du passage à titre gracieux. Il est cependant indispensable de faire la demande d'autorisation et d'envoyer un exemplaire de l'ouvrage dès sa parution. Il est courtois de remercier l'éditeur à la fin de l'ouvrage.

L'éditeur qui donne cette autorisation prend toujours soin de préciser qu'il la donne seulement pour l'édition concernée et qu'une autre édition (passage dans une collection de poche grand public par exemple) impliquerait une autre demande et, sous-entendu, une rémunération.

Sanctions

Dans les cas où l'utilisateur ne respecte pas les principes énoncés dans les pages qui précèdent, l'éditeur peut exiger, comme pour le plagiat, la destruction de l'ouvrage concerné et des compensations financières. Quand un auteur a beaucoup cité en oubliant guillemets et références, l'éditeur lésé peut accepter une nouvelle édition conforme aux usages.

Droits d'auteur et droits de reproduction

L'éditeur d'une anthologie ou d'un manuel scolaire ne peut pas rémunérer les auteurs de ce type d'ouvrage comme il le ferait pour l'auteur d'un roman et cela pour une raison facile à comprendre. Il a un budget de droits d'auteur qui doit englober les droits de reproduction. Deux solutions sont possibles :

– il rémunère l'auteur du manuel comme il le ferait pour un auteur de roman, mais il retranche des droits d'auteur les droits de reproduction ;

– il verse des droits d'auteur moindres (par exemple 6 %) à l'auteur du manuel et prend les droits de reproduction à sa charge.

La deuxième solution est la plus fréquemment utilisée et la seule conseillée. Donc un principe simple et ne posant jamais de problèmes avec des éditeurs sérieux. **L'auteur n'accepte jamais, dans le contrat, une clause indiquant que les droits de reproduction sont à sa charge.**

À noter que ce fonctionnement décrit (demande d'autorisation, rémunération, etc.) vaut pour des sociétés d'édition appartenant à un même groupe. Si Hachette Éducation veut publier un manuel de littérature incluant des textes de François Mauriac, il lui faudra demander l'autorisation à Grasset et le rémunérer alors que cet éditeur fait partie du même groupe. Il arrive même que des éditeurs du même groupe soient plus chers que des éditeurs d'un groupe concurrent.

Tu es l'auteur cité

Un auteur de manuel scolaire veut utiliser deux pages de l'un de tes livres. Il faut distinguer là encore le C/E des autres options.

Si ton livre a été publié en C/E, la négociation est faite par l'éditeur sans même que tu sois averti. Au moment du versement des droits, tu recevras une somme correspondant à la moitié de ce qui a été perçu.

Si tu as publié en C/A ou en Æ, tu recevras une demande d'autorisation. Tu peux alors fonctionner comme un auteur en C/E et demander une rémunération (par exemple 100 € pour une page). Tu peux aussi demander que le texte ne soit pas l'objet de coupures sans ton aval. Le plus souvent, tu es tellement content

de la promotion faite à ton livre que tu réponds oui, sans trop mégoter. La gloire, autrefois, consistait à avoir l'un de ses textes choisi pour la dictée du Certificat d'études. Aujourd'hui, le phénomène est le même avec les sujets du bac. Tu es en bonne voie.

Questions diverses

L'auteur peut-il s'opposer à l'utilisation de l'un de ses textes ? Oui. En fonction du droit moral (voir page 277 *sq.*).

L'auteur peut-il utiliser comme il l'entend ses propres textes quand ils ont été publiés en C/E ? Non puisqu'il n'en est plus le propriétaire. En toute rigueur, s'il voulait publier un manuel qui utiliserait ses textes, il devrait demander l'autorisation à son éditeur et même le rémunérer. Il s'agit d'un cas limite, mais destiné à faire comprendre à l'auteur en C/E qu'il n'est plus propriétaire des droits d'exploitation relatifs à son texte.

Les bonnes feuilles publiées dans un magazine font-elles l'objet d'une rémunération ? On appelle « bonnes feuilles » un choix de passages caractéristiques du livre qui accompagne l'analyse qui en est faite. Elles ont pour but d'appâter le lecteur, mais il arrive que le lecteur s'en contente ou qu'elles produisent l'effet inverse. Ces « bonnes feuilles », considérées comme un moyen de promotion, ne donnent pas lieu à rémunération.

Le droit de citation peut être considéré comme une entorse au droit d'auteur. C'est pourquoi certains juristes pensent qu'il vaudrait mieux parler d'une tolérance. Cette possibilité de reproduire des textes du domaine protégé est cependant très encadrée sur le plan juridique. C'est pourquoi, pour toute publication utilisant des citations, il est nécessaire de s'informer et de faire preuve de rigueur.

Documentation page 351.

3
LE DROIT DE L'IMAGE

Autrefois, quand le propriétaire d'une maison voyait celle-ci photographiée dans une revue ou un livre, il s'en trouvait ravi et les choses s'arrêtaient là. Aujourd'hui, il intente un procès à l'éditeur avec l'espoir de grappiller quelques euros. En fait il rêve d'un pactole. Une bonne synthèse parue dans *Le Monde* du 27 décembre 2002 fait état de situations aberrantes.

C'est mon île à moi

Afin de favoriser le tourisme, une institution bretonne décide de publier une affiche représentant l'estuaire de Trieux. Sur cette photo apparaît un îlot avec une maison, îlot et maison qui appartiennent à des particuliers. Ces propriétaires attaquent le comité touristique responsable de l'affiche au nom du droit à l'intimité. En 1996, le tribunal de grande instance de Rennes leur donne tort. En 1998, la cour d'appel de Rennes leur donne raison. En 2001, l'arrêt de 1998 est cassé, en particulier parce que l'image n'est pas utilisée « à des fins mercantiles ». Le 27 décembre 2002 la photo litigieuse paraît dans *Le Monde* accompagnée de l'article d'où est tirée cette information. Les époux Hirigoyen qui souhaitaient préserver leur intimité n'ont pas vraiment réussi leur affaire.

Le propriétaire d'une barque photographiée à Collioure assigne en justice le photographe arguant du fait que la publication de ce document porte atteinte « à l'intimité de sa vie privée ». Il est débouté. Le propriétaire d'un café situé dans une bourgade du Calvados, entreprend une action du même type, estimant qu'il est non seulement propriétaire de sa devanture, mais aussi des images qui en sont tirées. La justice lui donne raison. Ce qui déclenche immédiatement une quantité de procédures. De ces exemples contrastés se dégage une première vérité. Il n'existe pas de droit à l'image fournissant des critères clairs et sûrs permettant de trancher. Comme toujours, la jurisprudence précède le droit.

L'inflation en matière de droit de l'image est surprenante. Elle va dans le sens d'un esprit procédurier de plus en plus marqué, peut-être dans le fil de ce qui se passe aux États-Unis. On a vu les propriétaires d'un chien, d'une moto, d'un terrain sur le flanc d'un volcan, d'un stade, d'une calanque exiger des droits. Le maire d'un village demande d'être rétribué pour les photos prises lors de la fête annuelle. Comme le souligne l'éditorial du journal évoqué, la situation est encore plus paradoxale avec des architectes. L'immeuble dont ils sont responsables a été payé par des fonds publics, il est entretenu par le contribuable, mais cela ne les empêche pas de réclamer des droits pour tout cliché publié.

Les yeux de la tête

Ce photographe de grand renom est mort. Son héritage est géré par un ayant droit. Un éditeur souhaite, pour une couverture, n'utiliser que les yeux d'un homme célèbre : une sorte de bandeau où n'apparaîtront que ces yeux. Réponse réticente de l'ayant droit parce que ce photographe n'aimait pas que l'on charcute ses photos avec une paire de ciseaux. Après discussion, l'accord se fait pour n'utiliser qu'une partie de la photo sous condition que… la rémunération soit doublée. On se demande si dans un tel cas le « droit moral » mérite bien son nom.

Conséquence pour l'auteur utilisateur

Sont laissées de côté les images qui portent atteinte à la dignité de la personne ou au droit à la vie privée pour lesquelles un minimum de sens moral devrait suffire. Celui qui souhaite illustrer un livre doit savoir que, ainsi que l'exprime Emmanuel Pierrat dans l'ouvrage cité en bibliographie, le droit à l'image s'est « patrimonialisé ». Il est donc nécessaire de prendre quelques précautions.

Celui qui reproduit à destination du public l'image d'une personne, célèbre ou non, doit faire signer à cette personne une lettre de décharge pour éviter tout risque. L'acceptation ne se présume pas, même si la personne sourit sur la photo.

Quand la photo est achetée, il importe de faire mentionner sur la facture que cette photo est libre de droits de manière à pouvoir se retourner contre le fournisseur en cas de conflit.

Pour les monuments, immeubles, tableaux, etc., il est nécessaire de se renseigner notamment auprès de l'ADAGP (adresse p. 342).

Conséquences pour l'auteur producteur

Si l'auteur a illustré son livre par des photos ou des dessins personnels dans des ouvrages en C/A ou en Æ, ceux-ci ne peuvent pas être réutilisés par d'autres éditeurs sans demande d'autorisation avec éventuellement une rémunération. Il en va de même pour des éléments offerts par des proches. Si tel ami t'a offert un dessin de Villon, un éditeur, à qui ce dessin plaît et qui souhaite l'utiliser, devra demander l'autorisation au dessinateur. Quand il s'agit d'un livre en C/E, l'éditeur gère ces documents comme les autres.

Les décisions de justice sont contradictoires en matière de droit de l'image même si l'on note une tendance à calmer le jeu. C'est pourquoi il est important d'être prudent pour tout ce qui concerne l'iconographie afin d'éviter des déboires une fois le livre publié.

Documentation page 354.

VI

RECHERCHE D'UN ÉDITEUR

1. Trouver un éditeur en C/E
2. Le compte d'auteur
3. Trouver un éditeur en C/A
4. L'autoédition
5. La publication sur site

1
TROUVER UN ÉDITEUR À C/E

Une personne sur deux a rêvé à un moment ou à un autre d'écrire un livre. Une personne sur cent passe un jour à l'acte, laquelle s'essouffle très vite dans de nombreux cas. Une personne sur dix mille réussit à se faire éditer à compte d'éditeur. Ces chiffres, un peu au jugé, mais pas trop loin de la vérité, montrent que dans le domaine de la publication en C/E, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus.

Pour éviter les ambiguïtés dans la suite de l'exposé, le terme « éditeur » sera réservé au C/E. Pour le C/A, il sera parlé d'« éditeur-prestataire » ou d'« éditeur-entrepreneur ».

À qui envoyer le tapuscrit

Le livre est prêt ou le projet est suffisamment peaufiné. La vraie difficulté apparaît. Comment trouver un éditeur acceptant de miser sur toi ? L'expression « miser » est employée à dessein. L'édition est un métier à risques. Certains éditeurs travaillent sur le court terme, d'autres sur le long terme, mais ils s'apparentent toujours aux parieurs des champs de courses. Comment décider le parieur ?

D'abord, ce qu'il ne faut pas faire. Les débutants agissent tous de la même manière. Ils envoient leurs manuscrits aux plus grands, à ceux qui sont le mieux placés dans la course aux prix et qu'on voit le plus souvent aux vitrines des libraires. Ensuite, comme le héron de la fable, ils en rabattent et s'orientent vers des éditeurs de moindre envergure. Cette méthode est mauvaise.

Il faut cibler. C'est-à-dire qu'il faut choisir les éditeurs que l'on sollicite en fonction du genre et de la sensibilité du texte concerné. Pourquoi envoyer un roman à Marabout qui n'en publie plus depuis longtemps ? Pourquoi ce roman de cape et d'épée chez Minuit alors que ce n'est pas le genre de la maison ? Pourquoi cet essai politique marqué à droite chez Bérénice ? Un seul coup d'œil au catalogue suffirait pour constater qu'il vaut mieux s'adresser ailleurs. Mais comment savoir ?

Il faut connaître un tant soit peu le paysage éditorial afin de ne pas gaspiller ses forces. Cela ne garantit pas le succès des démarches, mais limite les risques de déboires.

Nouvelle question. Comment connaître ce paysage éditorial ? En passant du temps dans les librairies pour savoir qui fait quoi. En visitant les salons avec un certain esprit de système et dans la même perspective. Enfin en utilisant des documents fondamentaux.

- Le répertoire Éditeurs et diffuseurs publié par *Livres Hebdo*.
- L'annuaire AUDACE publié par le Calcre.
- Les annuaires publiés à l'occasion des salons.

Les répertoires d'éditeurs

Éditeurs et diffuseurs

Le répertoire *Éditeurs et diffuseurs* paraît chaque année. Concernant l'ensemble de la francophonie, il émane, comme la revue *Livres Hebdo,* du Cercle de la Librairie, organisme apparenté au SNE (Syndicat National de l'Édition). Le lecteur y trouve les coordonnées des différentes maisons d'édition qui signalent leur

existence (l'insertion est gratuite) et le nom de leurs principaux responsables. Pour ce qui nous intéresse, ce répertoire précise aussi, d'une manière succincte, les spécialités de chaque maison. Pour Corlet, il n'indique que « Régionalisme ». Inutile donc d'y envoyer un roman ou une pièce de théâtre. Pour Tristram, deux mentions : « beaux arts », « littérature ». Pourquoi envoyer un manuel de philosophie ou un ouvrage de vulgarisation ? Quand l'éventail des productions est trop vaste, il est bon de se renseigner ailleurs sur les différentes collections de cet éditeur de manière à cibler à l'intérieur de cette maison.

Avantage de ce répertoire *Éditeurs et diffuseurs* : il est mis à jour chaque année. Inconvénients : il est produit par une institution représentant les éditeurs et une revue qui tire une grande partie de ses ressources de la publicité. Il ne comporte donc aucun élément d'appréciation et partant de critique. Enfin, il n'est pas complet, certains éditeurs n'estimant pas utile d'y figurer. Il reste cependant un outil de base pour celui qui est dans la phase de prospection.

AUDACE

AUDACE (Annuaire à l'Usage Des Auteurs Cherchant un Éditeur) est une production du Calcre, association dont il sera parlé plus longuement plus loin. Cet annuaire se distingue des précédents en ce qu'il englobe les éditeurs à C/A et qu'une fiche descriptive et d'appréciation est établie pour chaque éditeur. Les analyses peuvent être très critiques. L'auteur distribue des étoiles mais aussi des tomates. L'éditeur « tomaté » est évidemment à éviter.

Cet annuaire – unique au monde dans le genre – a pour principal inconvénient de ne paraître qu'environ tous les trois ans. Si l'on prend en compte le temps qu'il faut pour l'élaborer, il est donc toujours un peu en retard sur l'actualité. Cet inconvénient est compensé par le fait que, sur demande, le Calcre fournit une mise à jour et que sa revue signale ceux dont il faut remplacer les étoiles par des tomates.

Toute personne qui veut publier en C/E ou en C/A doit recourir à cet outil. Il est relativement coûteux, mais il permet de faire des économies en timbres et en photocopies. Plusieurs personnes aujourd'hui en haut de l'affiche reconnaissent qu'il leur a fait gagner du temps.

Annuaires des salons

Ces annuaires ont pour intérêt, surtout pour les salons qui se tiennent en province, de comporter les références relatives à des éditeurs qui ne figurent pas dans les deux annuaires précédents. Comme le premier cité, ils ne proposent pas des jugements sur les éditeurs cités.

Ne pas mépriser les « petits éditeurs »

Le débutant s'attaque immédiatement aux plus grands. Ceux-ci sont submergés par des tonnes de manuscrits, des milliers de propositions chaque année. Ils essaient de les gérer au mieux, mais sans pouvoir toujours leur accorder l'attention qu'imagine l'expéditeur. Un petit éditeur a moins de moyens, mais il s'occupe souvent mieux de ses auteurs et les relations auteur-éditeur sont plus humaines. Les ventes sont moindres, mais si le livre a un certain retentissement, il peut passer dans une collection de poche grand public et faire son chemin.

Dans le choix de ces éditeurs, il faut tenir compte de ceux qui ont le sens du papier, qui savent ce qu'est une belle mise en page, une couverture élégante, qui n'utilisent pas n'importe quel papier. On ne peut pas choisir de se faire une place dans le monde de la publication sans s'intéresser un peu aux questions techniques. Avec un peu d'expérience, d'un seul coup d'œil, on sait si l'on est devant un homme de métier ou un gougnafier.

Je pense à cette personne rencontrée dans un salon où je représentais un éditeur qui me dit : « Je veux sortir un livre. Point, barre. » La discussion s'est arrêtée là. Il n'est pas possible de fonctionner

selon le principe « J'écris, la valetaille s'occupe du reste. » Il faut, selon le conseil d'Hemingway fréquenter les gens du bâtiment.

Sous quelle forme envoyer le tapuscrit

La question de l'établissement du tapuscrit a déjà été traitée. Il s'agit seulement de savoir si le manuscrit doit être envoyé en feuilles séparées ou relié, s'il doit être terminé, s'il doit y être joint une lettre d'accompagnement, etc. Pour essayer de répondre à cette question, il faut essayer de se mettre dans la peau de l'éditeur submergé par des tapuscrits. Quelques principes suffiront.

• L'enveloppe servant à l'envoi doit être « armée ». En effet, la moitié des enveloppes arrivent déchirées parce qu'elles sont faites d'un papier trop fragile. Le terme « armé » se rapporte à des enveloppes renforcées qui résistent aux manipulations. Il est possible d'utiliser des enveloppes capitonnées.

• La lettre d'accompagnement doit être succincte. Ton texte doit se défendre seul. Tout « baratin » contenu dans la lettre d'accompagnement est inutile. Les recommandations ou avis divers ne servent à rien ou peuvent nuire.

• Les coordonnées de l'auteur doivent figurer sur le tapuscrit lui-même. L'enveloppe et la lettre d'accompagnement peuvent très bien être allées à la poubelle ou s'être égarées. Tel auteur s'étonne du silence de l'éditeur sans penser que son texte lui-même ne comporte aucune référence.

• Les feuilles peuvent être séparées ou reliées. Quand elles sont séparées, il est bon de les mettre dans une enveloppe cartonnée qui se ferme avec des élastiques. Les références du texte et de l'auteur figureront aussi sur cette chemise cartonnée. La reliure peut être de type thermocollé ou à spirales. De préférence, texte sur un seul côté de la feuille : indispensable pour les feuilles séparées, moins important pour les documents reliés.

• Quelle que soit la solution adoptée, le document doit être paginé avec soin.

• Comme déjà dit, ne pas proposer un « livre » ou quelque chose qui essaie de s'en rapprocher. Format A4 présenté avec soin. Cela suffit.

• Le tapuscrit d'une œuvre terminée peut être accompagné d'un résumé, mais ce n'est pas fondamental. Des renseignements succincts sur l'auteur peuvent être utiles.

• Certains auteurs ajoutent une enveloppe timbrée pour la réexpédition en cas de refus. L'idée n'est pas mauvaise. Mais quelques-uns de ces auteurs sont étonnés de recevoir tout de même la lettre traditionnelle demandant des timbres pour le retour. La gestion des tapuscrits a parfois quelque chose de mécanique, ce qui explique ces dysfonctionnements.

• Ne pas joindre une disquette ou un CD au moment où le livre est proposé. L'éditeur saura demander la version électronique s'il décide de publier l'ouvrage.

• Ne pas se contenter d'envoyer une version électronique par Internet. Cette pratique n'est pas encore passée dans les mœurs. Le fichier est immédiatement « poubellisé ». Un envoi de ce type pourra être fait seulement dans le cas où le texte est accepté.

• Faire précéder son nom du © correspondant au copyright est un peu ridicule. L'éditeur sait bien que tu es propriétaire de ton texte. Ce faux professionnalisme apparaît comme une niaiserie.

Comment acheminer le tapuscrit

La poste

Comment faire parvenir le tapuscrit à l'éditeur idoine. Ayant eu à répondre à cette question au cours d'une émission, j'ai répondu : *« En l'envoyant par la poste. »* Le présentateur, me demandant de préciser, j'ai complété : *« Dans une enveloppe matelassée ou renforcée pour éviter qu'il ne s'abîme. »* Il avait l'air étonné parce qu'il s'attendait comme toi à un couplet sur le rôle fondamental des relations.

Les relations

Mon sentiment est qu'il ne faut pas surévaluer les recommandations et qu'elles peuvent même nuire. Sauf bien sûr si on a quelqu'un dans la maison qui est influent, fiable et motivé.

Tu connais un écrivain célèbre ou tu connais quelqu'un qui en connaît un. Commence à te défaire de ta propension à croire que tu es seul au monde. L'écrivain en question est tellement sollicité que même s'il est d'un tempérament affable, il n'a pas la possibilité de donner suite et passe souvent pour un ours. Il peut t'envoyer paître rudement ou accepter d'écrire un petit mot à l'intention d'un décideur. Pas trop d'illusions. Le décideur comprendra qu'il s'agit d'un billet de complaisance et le traitera comme tel.

Le cas s'est présenté d'un écrivain jouant un rôle décisif pour la mise en orbite de l'un de ses confrères à partir d'un enthousiasme réel pour son œuvre manifesté à la télévision. Le cas est exceptionnel. Ne compte pas trop là-dessus pour franchir le barrage des comités de lecture.

Apporter son manuscrit ?

Apporter son manuscrit à la maison d'édition n'ajoute pas grand-chose. Tu ne rencontreras pas l'éditeur, mais seulement une préposée naturellement gentille ou conditionnée pour l'être, et dans quelques cas malgracieuse. Mais si tu as envie de te promener dans le quartier des éditeurs, tu peux toujours établir un itinéraire et jouer au Petit Poucet en laissant des tapuscrits en lieu de cailloux.

Apporter son manuscrit au Salon ?

Si tu veux passer pour le ringard intégral, tu viens au salon du livre avec ton manuscrit sous le bras. Mieux encore avec un sac en plastique qui en contient plusieurs.

Le soir du « vernissage », les éditeurs sont tous présents sur leur stand. C'est une occasion de retrouvailles entre eux. Pas question de parler tapuscrit ce soir-là. De toute façon, trop de bousculade, sans compter que tu n'as pas d'invitation.

Les jours suivants, et notamment pour la journée des professionnels (mais tu n'as toujours pas d'invitation pour ce jour-là), il leur arrive d'être présents. Il leur arrive même de s'ennuyer dans un stand sans chalands. C'est bien l'un des rares moments où ils sont disponibles à l'inconnu. Tu peux en profiter pour entamer la conversation et tenter de le (ou la) faire parler sur ce qu'il (ou elle) recherche. Mais si tu en viens au tapuscrit précis que tu as dans un tiroir (pire dans ta serviette) un clignotant s'allume : *« Je vois, monsieur est un emmerdeur ! »*

Faut-il envoyer un ouvrage terminé ?

Est-il nécessaire d'avoir achevé son texte avant de l'envoyer ou faut-il se contenter d'un projet ? Il faut envoyer un tapuscrit terminé pour l'écriture de création et ne pas le faire pour l'écriture d'information.

Écriture de création

Il est facile de commencer un roman. La vraie difficulté est de le terminer. Quand on lit, en éditeur qui prospecte, le tapuscrit d'un roman ou d'une pièce de théâtre et qu'on se laisse gagner par l'enthousiasme au vu des premiers chapitres, un mélange d'inquiétude et d'espoir naît. Est-ce qu'il va garder le rythme, est-ce qu'il va savoir boucler, est-ce qu'il tiendra la route jusqu'au bout ? Assez souvent, il ne le fait pas.

C'est pourquoi, en tenant compte aussi de l'avalanche des manuscrits sous laquelle croulent les éditeurs, pour une pièce de théâtre ou un roman, un recueil de poésie, pour l'écriture de création d'une manière générale, il faut proposer un livre terminé. Seuls peuvent échapper à cette règle les écrivains confirmés. Mais ceux-ci ont déjà un contrat pour les ouvrages à venir.

L'objection serait qu'il suffit de trois minutes pour savoir si l'auteur a une écriture ou non (comme on dit d'un musicien qu'il a un son). La réponse est qu'une pièce de théâtre, un roman sont

des constructions qu'il faut savoir boucler, et qu'il importe d'avoir une écriture de bout en bout et de construire.

Les choses se présentent un peu différemment pour la poésie. Il ne faut en effet pas longtemps pour savoir si l'on est en présence d'un poète ou non. Quelques poèmes suffisent pour formuler un jugement et manifester un intérêt sous réserve que le recueil soit homogène. Même dans ce cas, il est préférable d'envoyer un recueil complet. Cela reste d'ailleurs très théorique puisqu'il est pratiquement impossible de publier de la poésie en C/E.

Écriture d'information

Il en va tout autrement pour l'écriture d'information. Si tu as un projet dans cette catégorie, il n'est pas nécessaire, cette fois, de terminer l'ouvrage avant de le proposer. L'envoi comportera :

– une fiche projet ;
– un sommaire ;
– un chapitre terminé pour montrer que tu sais rédiger dans un français correct, clair et vivant.

Cette façon de procéder (en ne proposant pas d'emblée l'ouvrage achevé) se justifie de deux manières. D'une part, un éditeur compétent, avec ces trois éléments, comprend tout de suite s'il doit prendre ou laisser. Par ailleurs il a souvent à son catalogue, une collection dans laquelle il pourrait intégrer ton travail. Dans le cas où ton projet le séduit, il t'imposera un cahier des charges (nombre de signes, organisation, ton, etc.) correspondant aux contraintes propres à sa collection. Nous entrons en fait, dès ce moment, dans le cas de l'ouvrage de commande.

Mais tu fais partie des 95 % de débutants qui ne proposent leur « produit » qu'une fois bouclé. Eh bien, il faut faire comme s'il ne l'était pas. Préparer donc une fiche projet et un sommaire. Toujours le manque de temps. L'éditeur doit comprendre très vite. Il n'entrera dans le détail que si le principe de l'ouvrage l'intéresse.

Exemple de fiche projet

PENSÉE POLITIQUE (citations expliquées)	
TITRE	La Pensée politique de l'Antiquité à nos jours en 80 citations expliquées.
CONTENU	Un panorama de la pensée politique au travers de grandes citations expliquées avec soin.
ORGANISATION	Regroupement en dix chapitres (sommaire joint). Pour chaque citation répartition en trois rubriques (1. Établissement du texte ; 2. Interprétation dans l'esprit de l'auteur ; 3. Façon dont la formule est perçue aujourd'hui).
TON	Très rigoureux sur le plan scientifique (exactitude des textes ; exactitude des références). Mais rédaction grand public. À l'occasion, explication des mots difficiles.
PUBLIC	Grand public. Étudiants (secondaire, supérieur, concours administratifs). Participants à jeux radiophoniques et TV.
FORMAT ET PRIX	Envisagé comme du poche au-dessous de 8 €.
AUTEUR	Albert Tailler, 18, rue Caulaincourt, 75018 Paris. Docteur ès sciences économiques. Chargé de cours à Sciences Po.
SITUATION FACE À LA CONCURRENCE	N'existe pas sur le marché francophone. Des choses dans le genre chez les Anglo-Saxons. Possibilité d'extrapoler à d'autres domaines (histoire, littérature).
DÉLAIS DE RÉDACTION	Un an.
DOCUMENTS JOINTS	Fiche sur auteur ; introduction ; sommaire, quatre citations rédigées.

Gestion des envois

Il faut tenir un registre des envois et des retours de manière à ne pas envoyer deux fois le même tapuscrit au même éditeur ou pour ne pas réclamer un document qui est déjà revenu.

Gestion des refus

Le refus est la règle. L'acceptation reste l'exception. La plupart des éditeurs se contentent d'une lettre stéréotypée et souvent anonyme proposant de renvoyer le tapuscrit contre une somme en timbres. Il en est qui demandent une somme excessive. D'autres gardent les timbres qui accompagnaient le tapuscrit et n'envoient rien. En fait, les timbres sont partis à la poubelle avec l'enveloppe. Il faut en prendre son parti d'autant plus que le cas n'est pas le plus fréquent. Le débutant évitera deux erreurs :

– perdre du temps et de l'argent en harcelant un éditeur pour lui réclamer un tapuscrit qui tarde à revenir. Celui-ci est peut-être perdu (cela arrive). À l'heure de la photocopie, mieux vaut faire son deuil d'un tapuscrit plutôt que de dépenser argent et énergie pour le récupérer ;

– fantasmer en imaginant que l'éditeur va faire ses choux gras avec ce texte mirobolant, ce qui explique qu'il ne le renvoie pas. Il va de soi que dans ce cas de figure improbable, l'éditeur, qui n'est pas un demeuré, éviterait toute suspicion en faisant une photocopie et en rassurant l'auteur par le retour de son texte.

Délais pour la réponse

Certains éditeurs accusent réception, d'autres ne le font pas. La réponse proprement dite peut venir dans des délais qui varient entre quinze jours et un an. Au bout de six mois, tu peux relancer, mais inutile de téléphoner à l'éditeur. Il faut écrire.

Certains éditeurs, dans l'accusé de réception, précisent que si au bout de trois mois l'auteur n'a pas reçu une réponse positive, cela

signifie que son texte est refusé. Il ne lui reste plus qu'à envoyer des timbres s'il souhaite le récupérer.

Éditez-moi ou je vous tue

Le directeur des éditions Stock reçut un jour de Georges Darien une lettre comminatoire. Comme il hésitait à publier *L'Épaulette*, Darien qui avait déjà fait paraître chez lui *Le Voleur* et *Biribi*, le menaçait en ces termes dans une lettre envoyée en recommandé :

> Monsieur Stock, j'ai reçu votre carte. Voici ma réponse : si vous ne publiez pas mon roman en octobre prochain, je vous tuerai. […] Vous êtes libre d'agir comme il convient, honnêtement ou malhonnêtement. J'attendrai jusqu'au mois d'octobre : et si alors mon roman n'est pas publié par vous, je vous exécuterai.

L'éditeur ne se laissa pas intimider et, quelques jours plus tard, répondit avec tout autant de fermeté :

> Monsieur Darien, vous êtes un farceur, mais pas un farceur aimable, ce qui gâte tout. Vous êtes avec cela de la plus grande mauvaise foi, ce qui complique les choses et c'est embêtant. À la lettre que vous venez de m'adresser, on répond : merde, et c'est ce que je fais.

Comment l'éditeur choisit

Le rôle fondamental de l'éditeur est de trier dans tout ce qui lui arrive pour découvrir, selon les cas, ceux qui ont un réel talent ou ceux dont les produits sont « commerciaux ». La façon de choisir varie selon la taille de l'entreprise. Dans les petites structures, les quelques responsables lisent, discutent, décident. Parfois, c'est au « patron » que revient la décision. Dans d'autres cas, il faut l'aval de tout le monde. Cette solution, parfois fictive, permet à l'un des

membres de l'équipe de se défausser à l'égard d'un auteur avec un argument du genre : « Moi, j'étais pour, mais ce n'était pas l'avis de tout le monde. » Il évite évidemment de donner des noms.

Quand la maison d'édition prend de l'importance, elle fait appel à des « lecteurs ». Le système fonctionne par cercles. Il s'agit, dans un premier temps de sérieusement dégraisser : c'est-à-dire de refuser rapidement tout ce qui est manifestement impubliable. Cela représente 80 à 90 % de ce qui arrive. Il faut avoir le courage de le dire, la majeure partie de ce qui arrive dans les maisons d'édition est mauvais et entre dans cette catégorie du « manifestement impubliable ».

Ce premier travail n'est pas toujours fait par des lecteurs de haut niveau. L'éditeur manque de temps et aussi d'argent, du moins pour certains secteurs. Les lecteurs, à ce niveau, sont souvent des étudiants payés au lance-pierre ce qui explique les dysfonctionnements. Un ami a reçu, avec son manuscrit, la fiche de lecture qui y était restée jointe par erreur. Le niveau de la personne qui avait droit de vie et de mort sur son texte était celui d'une médiocre élève de troisième.

Fiche de lecture intempestive

L'histoire est racontée par Gabriel Astruc dans *Le Pavillon des fantômes.* L'auteur évoque le fonctionnement de la maison d'édition Ollendorf. Un jour l'éditeur reçut d'un « refusé » une lettre furibonde. Ce dernier avait trouvé jointe à son manuscrit l'analyse « confidentielle » qui suit : « *Élucubration incompréhensible que j'ai eu beaucoup de peine à lire jusqu'au bout. Une des productions les plus nulles qu'on nous ait apportées depuis la fondation de la maison. M. X... est centenaire ou il a sept ans, ce qui le situe entre l'enfance et le gâtisme. Je ne raconte pas le sujet, amorphe comme le style. À renvoyer à l'auteur par grande vitesse car son internement dans un asile d'aliénés n'est qu'une question de jours.* »

Les manuscrits ayant franchi ce premier cercle sont confiés à des lecteurs en général de meilleur niveau. Le texte accepté par plusieurs lecteurs peut faire l'objet d'une discussion en comité de lecture. La décision revient au patron de la maison d'édition ou au directeur de collection. Robert Laffont, lors de ces réunions, demandait à ses lecteurs de s'exprimer sans notes : moyen, entre autres choses, de s'assurer que l'opération n'avait pas été sous-traitée.

De plus en plus, les commerciaux ont leur mot à dire et jouent même un rôle prépondérant. Ce professeur à la retraite avait écrit un roman policier de qualité qui avait réussi à franchir tous les cercles et qui, muni d'un avis favorable, était sur le point d'être édité dans une grande maison d'édition. Au dernier moment, les commerciaux ont tranché : « Plus de soixante ans. Premier roman. C'est non. » Il aurait pu le garder dans un tiroir jusqu'à la fin de ses jours, mais il a eu la chance de trouver un « petit » éditeur. À l'opposé, une jeune écrivaine avec de beaux yeux et des seins comme des obus pourra être choisie, l'amélioration de son texte étant confiée à un façonnier.

De nombreux livres, pour des raisons diverses, échappent au Comité de lecture. Le refus peut obéir à des raisons commerciales ou affectives. Suzanne Bernard, dans *Chair à papier,* raconte que son livre sur la Chine avait franchi toutes les barrières, mais qu'au dernier moment le responsable de la maison d'édition mit son veto en disant : « On ne peut pas faire ça à Marguerite ». Il parlait de Marguerite Duras dont allait sortir *L'Amant* qui se passait justement dans ces régions. Une priorité est accordée à ceux qui sont déjà bien installés dans le bunker. Pourtant, quand le système de prospection du C/E fonctionne normalement, il repose sur un principe sain qui ne se retrouve pas avec les autres procédures : **L'écrivain est jugé par ses pairs.**

Les sous-marins

Régulièrement, des esprits facétieux envoient aux éditeurs des tapuscrits établis en recopiant (parfois avec des aménagements de détail) des livres qui ont eu les honneurs de la critique. Cela conduit Belfond à refuser un roman au moment même ou une publicité dans *Le Monde* disait que c'était le livre du siècle. Le directeur littéraire fut renvoyé sur le champ, mais tout de même. Han d'Islande, de Victor Hugo comme on le sait, fut partout refusé par des lettres stéréotypées. Le texte n'était manifestement pas fait pour franchir le premier cercle. Une exception, Denoël dont le responsable demanda que l'on transmette ses félicitations à monsieur Victor Hugo. Marguerite Duras, passée de livre en tapuscrit, fut refusée par son propre éditeur. Une célèbre présentatrice de télévision avait écrit (en principe du moins) un livre sur un instituteur qui donna lieu à un feuilleton télé. Nos plaisantins envoyèrent le même livre, en changeant seulement les noms et les lieux à l'éditeur de cette romancière. Refus.

Ces exemples, auxquels il serait possible d'en ajouter d'autres ne sont pas entièrement à charge quant aux éditeurs. Il est normal de refuser Han d'Islande parce que ce n'est pas un bon livre (Stendhal, dans ses chroniques anglaises est d'une impayable cruauté à son égard). Même s'il avait été meilleur, il daterait sur le plan du style. La seule chose critiquable est le manque de culture des personnes constituant le premier cercle. N'importe qui un tant soit peu versé en littérature reconnaît la musique (d'aucuns diront la fanfare) hugolienne au bout de dix lignes.

En dépit de ces dysfonctionnements bien mis en évidence par la pratique des sous-marins, je me permettrais une affirmation qui pourra choquer, mais que j'assume. **Un écrivain véritablement doué finit par être publié et finit par trouver son lectorat**. Ce lectorat sera peut-être limité à quelques milliers de personnes, mais il n'y en a peut-être jamais eu plus en France. Cela ne suffit pas pour en vivre. Cela suffit pour continuer d'écrire.

Cette affirmation peut être doublée d'une autre. **Un non-écrivain peut faire illusion pendant quelques années ou même pendant toute sa carrière, mais il ne fera pas illusion face à la postérité.** Tant qu'il est vivant, il peut briller grâce à l'esbroufe et l'entregent. Mais dès qu'il n'est plus là pour histrionner, jouer des coudes et de ses relations, la vérité s'impose. Pessoa le dit magnifiquement : « *La compétition entre les morts est plus féroce qu'entre les vivants : ils sont plus nombreux.* »

Les chances d'être choisi

Les chances d'être choisi sont minces. Celui qui envoie ses textes aux éditeurs doit se blinder et s'attendre à de nombreuses lettres de refus, la plupart du temps nulles (anonymes et stéréotypées comme déjà dit). Il peut s'en consoler en apprenant que, sauf de rares exceptions, tous ceux qui sont sur le devant de la scène, pendant une période plus ou moins longue, ont connu le même sort.

Les situations diffèrent.

- Il a souffert pendant un an, recevant refus sur refus, puis un jour un petit éditeur (qui depuis a obtenu un prix Nobel) a répondu favorablement. Cet éditeur n'a pas suivi avec lui, mais d'autres ont pris le relais. On ne lui a encore rien refusé. Presque le rêve.
- Il envoie des tapuscrits depuis trente ans aux maisons d'édition pour relever un défi : montrer qu'il est capable d'entrer dans ce qu'il appelle le bunker. Trente ans de refus. Orienté par moi vers une petite maison d'édition, il voit enfin l'un de ses romans accepté. Mais peu de temps après, pour une broutille, il se bat avec l'un des responsables de cette maison. Au terme de ses trente ans de lutte, il se résout à publier son livre en autoédition.
- Depuis vingt ans, avec une belle constance, il envoie régulièrement le même tapuscrit aux éditeurs (des souvenirs de guerre au Sahara si mes souvenirs sont bons) ; les éditeurs les mieux organisés renvoient le paquet par retour du courrier ; pour les autres, le tapuscrit suit le processus normal.

• À la suite de nombreux refus, il abandonne la production littéraire et étoffe sa retraite avec du parascolaire et des ouvrages de vulgarisation.

• Il procède, sur plusieurs années, à des centaines d'envois et finit par franchir la barre.

• Il se décourage vite, crée sa propre édition où il s'édite en priorité ; les livres sont bien faits et certains sont excellents. Satisfait de son petit lectorat, il est heureux, écrivant à son gré et publiant de même.

• Il participe à de nombreux concours, obtient de temps à autre une récompense et finit par faire partie des jurys ; si un jour, il parvient dans un jury important, la quête d'un éditeur sera facilitée.

• Il n'envoie rien à personne et continue d'écrire ; peut-être se prend-il pour un nouveau Pessoa (qui avait tout de même une « vie littéraire »).

Mais venons-en au fait. Quelles sont les chances d'être publié en C/E. Les chiffres fournis dans le tableau ci-contre sont tirés de *René Julliard*, un livre de Jean-Claude Lamy paru aux éditions Julliard. Même si pour ce type de données, il peut se trouver des différences d'un éditeur à l'autre, les grandes lignes restent les mêmes.

Pourquoi l'éditeur n'explicite pas ses refus

Certains éditeurs, pour une partie du moins, prennent la peine de formuler un avis. Dans la plupart des cas, la réponse n'est pas circonstanciée. Cela s'explique par le fait que :

– l'éditeur n'a pas le temps ;

– une réponse circonstanciée n'a pas toujours les effets escomptés.

- **Manuscrits à l'arrivée :**

4 000

- **Manuscrits après une première sélection :**

La sélection est faite par des lecteurs extérieurs. Les « refusés » reçoivent une lettre polie. Idem pour toutes les vagues de refusés ci-après.

1 000

- **Manuscrits après un second examen**

500

- **Manuscrits après examen par des lecteurs volontaires très divers :**

250

- **Manuscrits après lecture par l'éditeur :**

Le mot « éditeur » désigne soit le chef d'entreprise soit ses collaborateurs directs.

50 Ces 50 seront édités, mais ce nombre peut être réduit du fait de la situation financière de l'éditeur

- Manuscrits dont on attend un succès :

10

- **Manuscrit(s) passant à la postérité**

? 1 ou 2 parfois zéro

L'éditeur est toujours débordé. La gestion des tapuscrits est un vrai casse-tête qui consomme temps et énergie. C'est pourquoi certains éditeurs préfèrent se limiter aux auteurs étrangers. Le travail de prospection, par lequel se définit l'éditeur, a déjà été fait par d'autres. Mais sommes-nous encore dans l'édition ou dans le commerce des épices ?

Un responsable pédagogique de mes amis classait les élèves en trois catégories : les surdoués, les indécrottables et les moyens. Les surdoués, réussissent même s'ils ont des professeurs nuls. Les indécrottables échouent même avec des professeurs géniaux. Ceux pour lesquels on peut faire quelque chose, ce sont les moyens.

On peut, de la même manière, classer les auteurs en surdoués, indécrottables et moyens. Les surdoués font l'unanimité parmi les lecteurs d'édition de bon niveau et finissent par s'imposer. Les indécrottables ne sont pas « au niveau » et ne le seront jamais. Les seuls pour lesquels l'éditeur pourrait être utile sont les moyens et c'est d'eux qu'il faudrait s'occuper (disons tout de même les meilleurs des moyens).

Le lecteur d'édition payé à la pièce ne déteste pas les indécrottables. Ils sont vite lus et comme on est sûr de ne pas se tromper, on est aussi sûr de ne pas commettre une injustice. Les « moyens » lui posent plus de problèmes.

Dans ce tapuscrit, je sens qu'« il y a quelque chose », mais le texte n'est pas publiable en l'état. Si j'écris pour demander une modification, je ne peux pas m'engager, mais je crée déjà un lien de dépendance (c'est fou le nombre de gens qui sont à la recherche d'un père). Six mois plus tard, le texte revient « modifié ». En fait, il ne l'est que superficiellement. Il faudrait donc récrire pour demander de réécrire. Et tout cela prend du temps. Paradoxalement, l'éditeur perçoit souvent mieux que l'auteur en quoi l'ouvrage peut être amélioré, mais le temps lui manque. Parfois, l'auteur comprend au quart de tour et le livre paraît. Mais le plus

souvent, il faudrait prendre cet auteur par la main, le former. Celui qui est capable de le faire a ses propres livres sur le feu. Pas le temps. Il faut ajouter que l'opération est souvent psychologiquement hasardeuse. Les auteurs ne sont pas des anges. Céline dit des personnes à qui l'on a rendu service : « IIs se vengent ! Ils se vengent ! » Ce n'est pas toujours vrai. Disons qu'il arrive souvent que la situation tourne à l'aigre. Comme le dit bien Jean Gueno, paraphrasant Beaumarchais, aux qualités qu'ils exigent des éditeurs bien peu d'auteurs seraient dignes de l'être. Et voilà pourquoi votre éditeur est muet.

En cas de refus

Quand les conseils donnés ici ont été mis en œuvre avec ténacité sans autre résultat qu'une kyrielle de refus, il ne reste plus qu'à écrire un autre livre ou à s'orienter vers les solutions que constituent le compte d'auteur et l'autoédition. Se reporter aux chapitres suivants.

En cas d'acceptation

Joie ! Joie ! La lettre est là. Ton roman, ton essai, ton projet est accepté. Doucement les basses. Il ne faudra vraiment te réjouir qu'au moment où tu tiendras ton livre en main, même pas, au moment où il sera en place chez les libraires. En effet, le directeur de collection peut changer et son successeur va évidemment trouver idiot ce qui a été fait avant son arrivée. Un changement d'avis peut aussi résulter de raisons mystérieuses. Enfin l'éditeur peut demander des corrections et cette partie de ton parcours du combattant peut mal tourner. Tu es tout de même en bonne voie. Heureux homme ou heureuse femme, tu peux donc sauter les chapitres sur le compte d'auteur et l'autoédition pour te rendre à celui qui concerne les contrats.

La commande

La commande ne concerne pratiquement que l'écriture d'information. Elle a sa place dans un chapitre intitulé « Trouver un éditeur en C/E » puisque l'on voit mal comment elle pourrait le faire pour le C/A ou l'Æ. Il existe deux types de situations :

– l'éditeur cherche un auteur pour lui passer une commande ;
– l'auteur cherche un éditeur pour obtenir une commande.

Pour ce dernier cas, il peut se trouver deux situations :

– l'auteur a un projet précis à proposer (terminé ou non) ;
– l'auteur se présente seulement en faisant valoir ses compétences dans tel ou tel domaine.

Avant d'aborder la question « Comment obtenir une commande ? », il est bon de faire le point sur le rôle des relations en ce domaine. Dans l'exposé qui suit, le mot « éditeur » sera pris dans un sens large et englobera le directeur de collection. L'éditeur va chercher en priorité dans son réseau de relations la personne dont il connaît l'efficacité en général et la compétence pour le domaine concerné. S'il ne trouve pas par ce biais, il va demander à ses relations de chercher pour lui. Le rôle des relations est donc important, mais il ne doit pas être confondu avec le copinage. La plupart du temps son problème n'est pas de trouver du travail aux copains, mais plutôt d'éviter d'en donner aux copains qui ne sont pas opérationnels et qui le sollicitent. Pour en terminer une bonne fois avec ce rôle des relations, que les débutants exagèrent, un éditeur digne de ce nom ne fait pas de bons auteurs avec ses amis, mais se fait des amis parmi les bons auteurs.

La commande peut donc venir d'un éditeur qui te connaît ou d'une relation de l'éditeur qui te connaît et que l'éditeur a interrogée. Il est cependant possible d'obtenir une commande sans relations, en envoyant tout simplement son projet, selon les

principes évoqués page 203 (fiche projet, sommaire, un chapitre rédigé). Tout va dépendre de la façon dont ce projet est présenté.

L'éditeur, en homme d'expérience, voit vite à qui il a affaire. Je suis entré ainsi dans trois maisons d'édition où je ne connaissais personne et pour deux d'entre elles, je me suis retrouvé directeur de collection. Il ne s'agit pas de jouer les gros bras, mais d'aller à l'encontre de l'idée chère aux débutants que les relations font tout. Il faut d'abord être bon. La meilleure des situations se présente quand le projet proposé recoupe justement un domaine auquel l'éditeur pensait.

La question du contrat pour une commande ne se distingue pas vraiment des autres situations. L'idée de base est qu'il ne faut pas trop avancer dans le travail sans contrat et qu'il est préférable de ne pas commencer sans une lettre d'engagement. La bonne conclusion de l'affaire suppose évidemment que le travail a été fait et qu'il ait donné satisfaction à l'éditeur. La commande obéit aussi aux règles communes pour ce qui est de l'œuvre à plusieurs, domaine qui est abordé plus loin.

Documentation pages 361-362.

2
LE COMPTE D'AUTEUR

Rappel de la définition

L'édition à compte d'auteur se caractérise par le fait qu'un particulier ou une institution, dénommé l'auteur, contre rémunération, charge un professionnel du livre, dénommé l'éditeur-prestataire, de fabriquer ou de faire fabriquer un ouvrage et de le commercialiser sous son label. L'auteur, du seul fait qu'il a pris en charge l'investissement, reste propriétaire des droits attachés au texte et propriétaire du tirage. Pour le distinguer de l'éditeur proprement dit, l'éditeur à C/A sera systématiquement appelé **éditeur-prestataire.**

Ce que dit la loi

Sur le plan légal, cette procédure est nettement distinguée de celle concernant l'édition proprement dite. Ainsi que le montre l'article L. 132-2 du Code de la propriété Intellectuelle (CPI) :

> « Ne constitue pas un contrat d'édition, au sens de l'article L. 132-1, le contrat dit à compte d'auteur.
> Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit versent à l'éditeur une rémunération convenue, à charge par ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, des exemplaires de l'œuvre et d'en assurer la publication et la diffusion.
> Ce contrat constitue un louage d'ouvrage régi par la convention, les usages et les dispositions des articles 1787 et suivants du Code civil. »

Ce texte de loi marque bien la différence avec le contrat d'édition proprement dit défini à l'article précédent (L 132-1). Remarquons qu'il examine une situation où la prestation ne se limite pas à la fabrication. L'éditeur-prestataire assure la « diffusion » de l'ouvrage. Par ailleurs, la jurisprudence confirme ce que nous disons plus loin sur le rôle de conseil attendu de ce type d'éditeur.

Confusion à éviter avec l'autoédition

Il importe d'éviter la confusion systématiquement faite entre le compte d'auteur et l'autoédition.

Dans le cas de l'**autoédition**, l'auteur prend seul en charge toutes les phases de la chaîne du livre (rédaction, saisie, composition, couverture, fabrication, stockage, promotion, vente, défense en justice). Il existe des cas limites où il s'occupe vraiment, tout seul, de toutes les phases de la chaîne du livre. Le plus souvent, il délègue l'impression et le façonnage. On peut aussi imaginer des situations où, le livre ayant été fait sous sa seule responsabilité, il passe un contrat avec un partenaire susceptible d'en faciliter la commercialisation. Il peut aussi, sur ce point, se faire aider par une association. L'auteur autoédité s'occupe donc de toutes les tâches permettant d'aboutir à un livre et de mettre ce livre dans les mains d'un lecteur. Il assume aussi la totalité des responsabilités. Cette solution est souvent préférable au compte d'auteur, mais elle suppose un certain niveau de compétence, beaucoup d'énergie et pas mal de suite dans les idées.

Dans le cas du **compte d'auteur**, l'auteur s'en remet pour les différentes opérations de la chaîne du livre à un prestataire de service, l'éditeur-prestataire selon des modalités étudiées dans les pages qui suivent.

La notion d'auteur

Dans la plupart des cas, l'auteur est un particulier qui n'ayant pas réussi à placer son texte dans l'édition de type traditionnel, se rabat sur le C/A. Il peut cependant s'agir d'un choix personnel ou commercial. Par ailleurs, le mot auteur doit être pris dans un sens large. Le compte d'auteur peut englober d'autres situations :

– texte tombé dans le domaine public que l'*auteur* désire rééditer ;

– texte dû à une autre personne, un parent décédé par exemple ;

– anthologie de textes tombés dans le domaine public et de textes encore dans le domaine protégé pour lesquels des demandes d'autorisation ont été faites ;

– texte provenant des différents membres d'une association qui prend sous sa responsabilité l'ensemble de la publication.

Compte d'auteur minimum

L'expression *compte d'auteur minimum* est employée faute de mieux. Dans la définition proposée, il a été précisé que l'éditeur-prestataire fabrique ou fait fabriquer **et commercialise l'ouvrage.** Cependant, il peut se trouver une situation où l'auteur décide de prendre en charge cette dernière partie de la chaîne du livre. Il se fait donc livrer la totalité du stock et s'occupe de la suite. Il est nécessaire alors de distinguer deux cas :

– l'ouvrage n'est pas diffusé sous le label de l'éditeur-prestataire ;

– l'éditeur-prestataire est déchargé de tout ce qui suit la fabrication, mais il accepte que son label soit utilisé.

Dans le premier cas (absence de label), il n'est pas possible de parler d'édition à compte d'auteur. La personne qui a suivi la fabrication est seulement un *agent d'imprimerie*. L'auteur se situe, en fait, dans le domaine de l'autoédition, ayant délégué, comme c'est le plus souvent le cas, l'impression et le façonnage.

Dans le second cas (présence du label mais absence de commercialisation), il sera possible de parler de *compte d'auteur minimum.* Pour cette situation, les principaux problèmes évoqués dans les pages qui suivent (ceux qui se rapportent justement à la commercialisation) ne se posent pas.

Le vrai risque du compte d'auteur, outre l'absence d'une vraie commercialisation, est une trop grande distorsion entre le coût réel (la facture payée à l'imprimeur par l'éditeur-prestataire) et le coût facturé par cet éditeur-prestataire à l'auteur. Le moyen d'éviter cet inconvénient (fréquent) sera abordé plus loin.

L'agent d'imprimerie

L'*agent d'imprimerie* est un intermédiaire entre l'éditeur et l'imprimeur. On pourrait juger son rôle d'intermédiaire inutilement coûteux. En fait, il peut constituer une bonne solution pour l'auteur autoédité. En fonction de l'importance du chiffre d'affaires qu'il apporte à l'imprimeur, il obtient des prix sans commune mesure avec ce que devra payer un client isolé. De ce fait, même s'il prend sa marge, il est souvent intéressant de passer par lui.

Laissons maintenant le cas limite du compte d'auteur minimum, qui fait intervenir un agent d'imprimerie, pour nous intéresser au compte d'auteur proprement dit. L'éditeur-prestataire sérieux intervient à tous les moments de la chaîne du livre (rédactionnel, fabrication, commercialisation, défense en justice). Cette intervention se fait selon des modalités et des proportions qui sont prévues par le contrat. En particulier, l'éditeur-prestataire est tenu, pour les différentes phases de la chaîne du livre, à un **rôle de conseil.**

Une comparaison entre le compte d'auteur honnête et le compte d'auteur abusif facilitera la compréhension notamment sur cette importance du rôle de conseil.

Le compte d'auteur honnête

Rédactionnel

Comme l'éditeur à C/E, le bon éditeur-prestataire s'intéresse au rédactionnel du point de vue de la langue et de la loi. Si, en ce qui concerne la maîtrise de la langue, le texte est manifestement au-dessous de la barre, il demande à l'auteur de le reprendre ou lui propose, à titre payant, les services d'un correcteur professionnel. Dans le cas où l'auteur s'obstine à publier le texte en l'état, l'éditeur à C/A lui proposera de se transformer en simple agent d'imprimerie. Dans ce cas, il ne prend plus en charge la commercialisation et refuse d'apposer sa marque sur l'ouvrage. Il peut même refuser cette dernière option si le texte contrevient à la loi ou se trouve en contradiction avec ses choix moraux.

Le professionnel qu'est notre éditeur en C/A idéal a aussi les compétences juridiques pour examiner le texte qu'on lui propose. Il veillera à ce que celui-ci ne contienne aucune entorse à la législation en vigueur, ce que l'auteur n'est pas toujours capable de faire.

Technique

Dans les cas simples, l'auteur peut se charger de la maquette, mais ce n'est pas la règle. L'éditeur-prestataire, comme il l'a fait pour le texte, examine ce qui lui est fourni avec l'œil du professionnel, propose des aménagements et, si nécessaire, prend en charge la composition à partir de la version papier ou de la saisie fournie. Il délègue ensuite, le plus souvent, l'impression et le façonnage.

Commercialisation

L'éditeur-prestataire (de rêve) distribue, diffuse, promeut et verse des droits d'auteur comme un éditeur « normal ». Il peut déléguer les opérations commerciales ou encore adopter un système mixte, déléguant mais assurant aussi la vente en direct dans les salons ou par correspondance. Son rôle de conseil concerne aussi le chiffre du tirage sauf s'il utilise l'impression numérique, cas où ce problème ne se pose plus.

Juridique

Le problème est le suivant : si le livre donne lieu à une assignation devant les tribunaux pour une raison ou une autre (diffamation, propos incitant à la haine, informations prohibées, etc.), qui devra se présenter devant le tribunal ? En principe, l'auteur seul, puisqu'il n'a confié à son prestataire que des tâches d'exécution. En réalité, l'éditeur-prestataire sera aussi convoqué en raison de son obligation de conseil. Il pourra cependant prévoir, dans le contrat, une clause par laquelle l'auteur s'engage à ne pas inclure dans son texte des propos pouvant poser problème. Comme dans l'édition à C/E, cette clause permet à l'éditeur-prestataire de se retourner contre l'auteur dans le cas où il est condamné.

Le compte d'auteur abusif

Après docteur Jekill, Mister Hyde. Après avoir évoqué l'éditeur à C/A idéal, sera décrit, dans les pages qui suivent, le pire des cas de figure dont il existe, pour le malheur des naïfs, de nombreux exemples.

Rédactionnel

Notre mauvais C/A parcourt à peine le rédactionnel et envoie une lettre d'éloges dithyrambiques à l'auteur. Son problème étant de plumer le plus grand nombre d'innocents, il ne va pas retarder la conclusion de l'affaire ou risquer de la faire manquer et exigeant un texte digne de ce nom. Il ne va pas, toujours au nom de la rentabilité maximale dans le minimum de temps, payer un correcteur. Le principe de base qui vaut pour le restant de la chaîne est simple : ne pas entamer le capital constitué par l'apport de l'auteur. Quant aux précautions juridiques, il ne s'en inquiète pas trop sachant que le livre restera confidentiel.

Technique

La fabrication du livre est le seul domaine où notre éditeur-prestataire (mauvais) va bien être obligé d'écorner la somme reçue de l'auteur. Mais…

– il surfacture très fortement la fabrication ;

– il ne fabrique pas toujours la totalité du tirage prévu par le contrat.

Surfacturation

L'agent d'imprimerie prend une marge normale et son intervention est souvent bénéfique. Mais le C/A malhonnête ne fonctionne pas ainsi. Il multiplie le prix de fabrication par deux, trois ou quatre. Ce qui aboutit à un résultat paradoxal :

– avant même d'avoir vendu un seul exemplaire, il a gagné de l'argent ;

– il n'a pas intérêt à vendre le livre.

Cette dernière allégation mérite explication. Ce C/A (peu scrupuleux), pour appâter le gogo, a fait miroiter des ventes mirifiques. La « participation » avait juste pour but d'aider au lancement d'une affaire assurément juteuse. Mais comment redemander une nouvelle participation si, grâce aux multiples efforts de l'auteur, le premier tirage s'est vendu. Il s'est donc engagé à prendre le second tirage à ses frais. Or de cela, il n'est pas question. Paradoxalement, il n'a pas intérêt à ce que le premier tirage se vende. La différence radicale avec l'éditeur en C/E apparaît bien ici puisque l'éditeur à C/E ne commence souvent à gagner de l'argent qu'à la seconde édition.

À ce moment de l'opération, quand il signe le chèque, l'aspirant à publication, continue de gamberger. Il s'est saigné aux quatre veines, mais il espère bien récupérer au centuple ce qu'il a semé.

Absence de fabrication

Dans quelques cas limites, notre éditeur en C/A n'a même pas fabriqué le livre ou n'a fabriqué que les 25 exemplaires destinés à l'auteur. Si ce dernier cherche à se renseigner, on lui répond que le livre est chez les libraires ou chez le distributeur.

Je revois ce vieux monsieur, professeur de philosophie dans le passé, qui avait confié ses économies et le tapuscrit contenant la

somme de ses réflexions à un margoulin. Plusieurs années après, la société ayant entre-temps changé plusieurs fois de nom et de directeur, il obtint une réponse : « *Je ne vois aucune trace de votre livre ni dans les stocks ni dans la comptabilité.* » Je ne sais pas trop où il en est, mais je crains fort qu'il meure sans rien laisser à la postérité.

Commercial

Notre éditeur en C/A (de mauvais aloi) ne va pas non plus dépenser de l'argent pour promouvoir, distribuer, diffuser. Ou il en restera à ce qui peut être assimilé à un simulacre. À titre d'exemple, il a promis à son gogo, par contrat, une publicité dans *Le Monde.* Il va publier effectivement dans ce journal une liste de 200 titres dans un caractère minuscule ce qui, pour un livre donné, est absolument égal à zéro.

Au passage, notons le manque de rigueur morale des journaux comme celui-ci qui passe des pavés de publicité pour ces officines dont la malhonnêteté est si patente qu'elle a entraîné des condamnations en correctionnelle.

Le temps passant, notre floué potentiel se rend compte qu'il s'est fait gruger. En dehors des actions qu'il a pu mener son livre ne se vend pas du tout parce que rien n'est fait pour qu'il le soit. L'image de ce prétendu éditeur est telle que les journalistes ne daignent même pas ouvrir ses livres. Poubellisation immédiate de l'ouvrage si, par le plus grand des hasards, il arrive jusqu'au journal. Donc, ses yeux s'étant dessillés, le cave se rebiffe. S'il a de la chance, une personne avisée l'oriente vers une association de défense.

La défense en justice

Le problème de la défense devant les tribunaux se pose rarement. En effet, comme déjà dit, l'audience du livre étant nulle, personne ne songe à l'attaquer.

La rétribution de l'éditeur-prestataire
L'éditeur prestataire est payé à la signature du contrat et avant la mise en fabrication. Certains acceptent un versement d'une part de la somme promise après fabrication.

La propriété du texte à C/A

Dans la mesure où l'argent investi dans l'entreprise provient de l'auteur, le risque disparaît pour l'éditeur. Il est donc normal que la propriété littéraire reste du côté de l'auteur. Dans le cas contraire, on se trouverait face à une situation paradoxale. Je paie pour qu'une personne devienne propriétaire du fruit de mon travail. Donc, principe numéro 1 : **L'auteur en C/A reste propriétaire de tous les droits d'exploitation attachés à son texte.**

La propriété du tirage

Le mot **tirage** désigne l'ensemble des exemplaires imprimés. Dans la mesure où il a payé la fabrication, l'auteur doit être considéré comme le propriétaire du tirage. On ne voit pas très bien pourquoi (mais c'est presque la règle), dans le cas où il songe à en commercialiser une partie lui-même, son prestataire de service lui revendrait à un prix très supérieur au coût réel de fabrication les livres dont il a payé la fabrication. L'auteur peut donc demander, à titre gratuit, le nombre d'exemplaires qui lui convient. Il doit évidemment laisser à son interlocuteur, quand celui-ci fonctionne normalement, le nombre d'exemplaires requis pour la commercialisation. Donc, principe numéro 2 sur lequel il ne faut pas transiger : **L'auteur reste propriétaire du tirage.**

De ce fait, dans le cas où l'entreprise à laquelle il s'est adressé capote, l'auteur doit pouvoir récupérer sans bourse délier la totalité des ouvrages restant en stock.

Le risque du C/A

À la différence du C/E, dans l'édition à C/A, le risque est pris par l'auteur. Ce risque se ramène à une réalité simple : du fait de la faiblesse des ventes, l'auteur a toutes les chances de ne pas récupérer son investissement. Deux cas peuvent se présenter :

– l'auteur est riche et peu soucieux de rentabilité ;
– l'auteur est limité financièrement.

L'auteur riche

L'auteur peut être riche et parfaitement conscient des risques de l'entreprise. Il peut, comme tous les auteurs, conserver l'espoir d'une accession brutale à la célébrité et de ventes mirifiques, mais son problème n'est pas d'ordre pécuniaire. Il veut avant tout se faire plaisir et grâce à son système de relations, il vendra (ou donnera) suffisamment d'exemplaires pour se faire plaisir. Dans le souci de prouver à son entourage qu'il est capable d'autre chose que de gagner de l'argent, il peut lui arriver de payer aussi une personne pour écrire son livre.

L'auteur (particulier ou institution) peut pratiquer aussi le compte d'auteur pour des raisons commerciales (cadeau d'entreprise) ou par simple goût de la beauté. Dans ce dernier cas, l'entreprise s'apparente à du mécénat.

L'auteur limité financièrement

Ce cas de l'auteur riche insoucieux de l'avenir économique du livre qu'il a commandé est rare. Une situation radicalement différente se présente souvent. L'auteur a investi la totalité de ses maigres économies dans l'aventure, espérant, pour le moins, couvrir son investissement. Sans compter évidemment la célébrité qui, vu les compliments qui lui ont été faits, ne saurait manquer d'être au rendez-vous. La désillusion est double. Flop complet sur le plan médiatique. Retour sur investissement nul. Les plus combatifs, s'il leur reste quelques économies, se retournent alors contre le marchand d'illusions. Une société américaine

a dû faire face à un si grand nombre d'assignations en justice qu'elle prévient maintenant les auteurs potentiels. L'exemple mérite d'être examiné.

Les précautions de Vintage

Dans les pays anglo-saxons, l'édition en C/A est appelée *vanity press.* L'expression traduit bien le fait qu'il s'agit, dans de nombreux cas, de satisfaire son ego. La société Vintage, spécialisée dans le *vanity press,* accablée de procès, fait maintenant signer aux auteurs potentiels un texte qui précise bien les limites de l'opération. Les C/A d'autres pays feraient bien de s'en inspirer.

L'ostracisme contre le C/A

Il existe déjà un grand nombre de non-livres dans l'édition à C/E, mais la proportion est encore beaucoup plus grande pour le C/A. Cela explique, sans entièrement la justifier, l'attitude de certains organismes (SGDL, Dépôt légal, Cercle de la librairie) qui refusent d'entériner cette production. Sur l'absence d'aides au C/A et à l'Æ, voir page 377.

La SGDL

La Société Des Gens de Lettres se veut une association d'écrivains *professionnels.* En principe, elle écarte donc les auteurs publiant en C/A ou autoédités. Une exception est cependant consentie pour les poètes qui prend en compte le fait qu'il n'est pratiquement plus possible d'éditer de la poésie autrement.

On pourrait penser que cette association chargée, entre autres missions, de la promotion de la culture française, pourrait considérer toute cette fermentation culturelle d'un œil plus bienveillant, mais le problème n'est pas simple.

Le Dépôt légal

En principe le service du Dépôt légal a pour objectif de conserver l'intégralité de ce qui a été publié dans le pays. Mais la prolifération de l'imprimé rend cette tâche de plus en plus complexe et, à la limite, irréalisable. En conséquence, les livres issus de l'autoédition, quand il s'agit de très petits tirages (et donc dans le cas de l'impression numérique), sont tout simplement refusés.

Un véritable problème théorique se pose ici car :

– le fait d'être publié à C/E n'implique pas un niveau de qualité ;
– ce qui a le plus besoin d'être conservé est ce qui est le plus menacé de disparaître.

Mais les chiffres sont là. La Bibliothèque nationale sera saturée à une date déjà déterminée. En conséquence, elle ne peut pas tout accepter.

Le Cercle de la Librairie

Le Cercle de la Librairie (émanation du SNE - Syndicat National de l'Édition) a élaboré un répertoire informatique (ELECTRE) des livres français disponibles. Ce répertoire, disponible sous forme de CD, sur minitel (36 15 ELECTRE) ou consultable sur site, est un outil précieux pour les libraires et même pour les particuliers. Les ouvrages venus du C/A ou de l'autoédition ne sont pas acceptés sur cette base, ce qui rend leur commande par les libraires très difficile. On constate ici un effet pervers de l'informatique qui rend plus compliqué ce qu'elle devrait simplifier. À noter cependant qu'un libraire un peu astucieux peut retrouver la piste du livre.

Le C/A déguisé

Le C/A déguisé a été évoqué. Il suffit de rappeler ici un principe fondamental. Dès que l'« éditeur », d'une manière ou d'une autre, fait participer l'auteur à l'investissement, on se trouve dans le

cadre du compte d'auteur. En conséquence, l'auteur peut exiger que les droits sur le texte lui restent acquis.

L'exemple le plus courant est celui où l'éditeur exige par contrat l'acquisition d'un certain nombre d'exemplaires au prix libraire (c'est-à-dire à un prix nettement supérieur à celui qu'il consent à son diffuseur et qui équivaut à trois ou quatre fois le prix de fabrication). Vu la faiblesse des tirages, il arrive que cet achat suffise à couvrir l'investissement. Il s'agit en fait d'un C/A déguisé.

Exemples d'auteurs ayant pratiqué le C/A

La liste des auteurs ayant pratiqué le C/A qui suit n'est pas exhaustive. Cela est dû en particulier au fait qu'une partie des auteurs concernés est restée discrète sur cette pratique. Pour commenter cette liste, il faut tenir compte du fait que le compte d'auteur était au XIXe siècle une pratique courante pour un auteur débutant. Enfin, pour les auteurs cités, il s'agit le plus souvent, mais pas toujours des œuvres du début.

Ont eu recours au compte d'auteur : Stendhal, Nietzsche, Gide, Patricia Highsmith, Hugo, Proust, Huysmans, Mauriac, Julien Gracq, Paul Geraldy, Rimbaud, Lautréamont, Boris Schreiber, Claudel, Martin du Gard, Montherlant et de nombreux autres.

Le compte d'auteur et l'édition électronique

L'édition électronique est la pratique qui consiste à mettre le texte sur un site et à le rendre accessible après paiement d'une redevance. La personne intéressée peut soit lire le texte sur écran soit recourir à son imprimante pour obtenir une version papier.

Le prestataire de service commercialise aussi des versions papier obtenues par impression numérique. Ils sont imprimés au fur et à mesure de la demande. L'auteur touche des droits sur les ventes en version électronique et sur les ventes en version papier.

Le compte d'auteur est donc le lieu de toutes les arnaques. Il existe cependant, pour la simple édition papier ou pour l'édition électronique doublée d'une édition papier, une frange de gens honnêtes. Le chapitre qui suit permettra de savoir comment les trouver.

Documentation page 353.

3
TROUVER UN ÉDITEUR À C/A

La question, pour celui qui veut publier à C/A, est de trier le bon grain de l'ivraie, étant entendu qu'il y a beaucoup plus d'ivraie que de bon grain. Comment éviter les margoulins, les gougnafiers, les entubeurs, les fumistes, les charlatans, les vendeurs d'orviétan, les carambouilleurs, les maîtres de l'entourloupe qui pullulent dans ces parages ?

Fonctionnement du margoulin

Le margoulin part d'un principe simple : toutes les matières premières sont destinées à s'épuiser sauf la vanité humaine. Non seulement celle-ci est disponible en grande quantité, mais elle se renouvelle à chaque génération. Le floué type est une personne qui n'a jamais publié et qui rêve de succès ou qui aimerait seulement prouver à son entourage qu'il n'est pas un imbécile. Il a été alléché par une annonce à la radio ou dans la presse et se voit déjà couvert de femmes (ou d'hommes) et d'argent. En retour de son envoi, l'éditeur-prestataire n'y va pas à la petite cuillère, mais à la truelle en matière de flatterie. Proust n'a plus qu'à bien se tenir. En fin de lettre, une réserve tout de même. Le monde de

l'édition étant ce qu'il est, il va falloir avancer de l'argent. À ce moment du processus, les auteurs munis d'un minimum de bon sens se distinguent. L'auteur intelligent fait un raisonnement simple. Si mon livre est à ce point génial, et donc promis à un grand succès, pourquoi devrais-je payer pour le faire éditer. Et s'il connaît un tant soit peu les tarifs, il se demande aussi pourquoi il doit payer trois fois plus cher que s'il s'adressait directement à un imprimeur. Mais ce type de comportement n'est pas le plus fréquent. L'être en proie au prurit de la publication ressemble à l'amoureux qui cristallise ou à l'intellectuel qui s'emballe pour une théorie. Il se déconnecte du réel et ne voit que ce qu'il a envie de voir. En conséquence, il fonce.

La preuve par le sous-marin

Le Calcre a pratiqué la technique du sous-marin en direction de 70 éditeurs à C/A. Le recueil de poésie envoyé n'était ni fait ni à faire, volontairement bien sûr, manifestement impubliable. Sur les 70 éditeurs sollicités, un seul refusa de publier ces textes du fait de leur insuffisance. Jean Subervie fit une critique négative et proposa un contrat en prévenant cependant : « N'attendez pas grand-chose de moi quant à la vente. » Un troisième (Guy Chambelland), prudent, attend une relance par téléphone et demande à voir l'auteur. Il est vrai que le titre du recueil inepte (*Poèmes en quête*) avait de quoi alerter.

Ce qui était à démontrer le fut. Dans une proportion de 96 % (95,7 % exactement), les éditeurs à C/A vont proposer de publier immédiatement, les yeux fermés, assortissant parfois cette proposition d'éloges dithyrambiques. Les auteurs savent déjà, ou devraient savoir, que les éloges venant de personnes qu'ils connaissent sont, éditorialement parlant, de nul intérêt. Il en va de même a fortiori de ceux dus à des éditeurs qui ont d'abord l'œil fixé sur la ligne bleue ou rouge de leur compte en banque.

L'action du Calcre

Le mouvement d'assainissement, même si, comme le monstre du Loch Ness, les margoulins ressurgissent toujours, a commencé en 1960 avec la parution, aux éditions du Scorpion, de *Quand les pigeons auront les crocs* d'André Delcombre. Cet auteur échaudé suscita des articles et décerna un Prix des pigeons. Cela ne va pas empêcher Alain Moreau de créer, en 1970, *La Pensée universelle* qui pratiquera longtemps l'arnaque au C/A à grande échelle. Ce fut l'un des principaux adversaires du Calcre lequel réussit à faire condamner Alain Moreau en correctionnelle et l'empêchera de recevoir effectivement la légion d'honneur qui lui avait déjà été attribuée au *Journal Officiel*. Les mauvaises langues disent qu'il en était d'autant plus vexé qu'il s'était déjà affiché avec. En 1978, la faillite de Pierre-Jean Oswald laisse 300 auteurs spoliés sur le carreau. La lutte s'organise, prélude à la création du Calcre (19 février 1979). Son premier président est Mattias Lair, l'une des victimes d'Oswald. En 1980, Jocelyne Godard, directrice des éditions La Bruyère, attaque le Calcre pour diffamation. Elle gagne au premier tour et perd au second. Roger Gaillard, président du Calcre publie *Suivi du contrat à compte d'auteur*, document destiné à limiter les erreurs des prétendants à la publication.

Le CPE (Conseil Permanent des Écrivains) est une association d'associations dont fait partie le Calcre. Beaucoup d'espoirs animent les militants avec l'arrivée de la gauche au pouvoir. Mais, après la rédaction d'un *Code des usages* (1981) résultant d'une négociation CPE-SNE (Syndicat National de l'Édition) dont beaucoup vont se contrefoutre par la suite, rien ne se passe. Dans ce secteur, comme dans d'autres, se vérifie la justesse de ce proverbe allemand : *On ne mange pas la soupe aussi chaude qu'on la prépare.*

Pour le Calcre, qui frise parfois la catastrophe, le combat continue. Date clé, en 1996, paraît la première édition de l'annuaire AUDACE qui permet de limiter l'action des malfaisants.

Le Requin d'Or

En septembre 1979, le Calcre crée le *Grand prix du Requin d'Or* dont le but était de récompenser l'éditeur qui s'était distingué dans l'art d'arnaquer les auteurs. Le prix est décerné aux éditions Saint-Germain-des-Prés qui, en dépit d'une bonne image due à leur revue, font marcher à fond le tiroir-caisse du compte d'auteur abusif. Un « Requin d'Or » de dix mètres de long est confectionné pour la circonstance. Après un repas arrosé au *Procope,* une joyeuse bande de fêtards livre l'objet dans la librairie de l'éditeur qui est toute proche. Ce dernier assigne le Calcre en justice pour préjudice commercial et diffamation. Il finit par être condamné à indemniser le Calcre qui attend toujours. On regrette parfois que cette initiative n'ait pas été renouvelée.

L'annuaire AUDACE

L'Annuaire AUDACE (Annuaire à l'Usage Des Auteurs Cherchant un Éditeur), déjà évoqué à propos du C/E, est l'outil permettant de répondre à la question posée au début de ce chapitre : comment écarter les éditeurs à C/A galeux. Toute personne désireuse d'éditer à compte d'auteur doit partir de ce document.

La seule réserve est la même que celle que l'on peut faire à propos des guides gastronomiques. Un compte rendu très élogieux faisant affluer la clientèle dans un restaurant, il arrive que le service se relâche, que le chef parte. La qualité n'est plus ce qu'elle était. Mais le compte rendu imprimé reste toujours élogieux.

Pour éviter une mauvaise surprise, il est bon de se procurer la mise à jour du Calcre, de s'abonner à *Ecrire et Editer* pour suivre l'actualité et de consulter le site (calcre.com).

Autres précautions

D'autres précautions peuvent être prises. Par exemple, tout éditeur qui fait de la publicité pour recruter des auteurs doit être considéré

comme suspect. On sait que les bons éditeurs sont submergés de propositions. Seuls les mauvais doivent battre le rappel.

Il est sage d'entrer en contact avec des auteurs ayant publié chez l'éditeur-prestataire auquel on pense. L'électronique aidant, ce n'est pas très difficile. Il faut aussi s'arranger pour avoir sous les yeux quelques livres émanant de cette officine, si possible non choisis par cet éditeur-prestataire lui-même. Les examiner en compagnie d'une personne un peu versée dans ces questions si l'on est un béjaune de l'édition. Enfin l'auteur prudent ne signera pas le contrat sans avoir au préalable consulté une association de défense ou un avocat spécialisé.

Je donne ces conseils sans me faire trop d'illusions. D'expérience, je sais que la plupart du temps, l'auteur est si enfiévré qu'il fonce en dépit de tous les conseils. Et il ne vient voir une association de défense des auteurs qu'une fois les dégâts avérés. Mais, comme le dit le titre d'un film italien : *Demain il sera trop tard.*

Compte d'auteur ou autoédition

Quand on observe tous les dysfonctionnements du C/A, on en vient rapidement à se demander s'il ne faudrait pas, systématiquement, lui préférer l'autoédition. Tout dépend de la personnalité de l'auteur, de son emploi du temps et de sa situation économique. Pour écrire, fabriquer, vendre, il faut beaucoup de temps. Pour fabriquer un beau livre il faut tout de même avoir le sens du papier et l'esprit pratique. Comment investir si l'on n'a pas un minimum de ressources ? Et pour vendre, il faut posséder les qualités du commerçant : l'esprit de méthode, le sens du long terme et au moins une once de pingrerie. Le chapitre qui suit essaiera de faire le point sur cette troisième option qu'est l'autoédition.

Documentation page 353.

4
L’AUTOÉDITION

Le problème consistant à trouver un éditeur ne se pose pas pour l’autoédition puisque, par définition, l’auteur autoédité est son propre éditeur. Tout au plus, peut se poser celui de trouver des prestataires de service pour certaines phases de la chaîne du livre.

L’homme-orchestre

Les phases de la chaîne du livre sont : écriture, éventuellement illustration, saisie, composition ou maquette, investissement, impression, façonnage, transport sur lieu de stockage, stockage, assurance du stockage, promotion, vente, défense en justice, destruction des stocks en cas d’échec. Il faudrait y ajouter le paiement des droits d’auteur, mais le cas ne se pose pas pour l’autoédition.

L’auteur autoédité prend en charge la totalité de ces tâches. Il est donc écrivain, banquier, maquettiste, imprimeur gestionnaire, juriste. Cependant, il peut déléguer dans des proportions qui varient. Cela va de soi, l’auteur autoédité est propriétaire de son texte et du tirage.

L'autoédition maximum

Le cas extrême d'un auteur s'occupant absolument de tout est exceptionnel, mais se présente. On a même vu un poète qui fabriquait son papier et imprimait sur une presse à l'ancienne. Aujourd'hui, il s'en trouve qui fabriquent leurs couvertures et utilisent une imprimante de qualité pour l'impression. Cependant, la plupart du temps, l'auteur autoédité délègue au moins l'impression et le façonnage.

L'autoédition minimum

L'autoédition minimum ne s'écarte pas du principe fondamental : pas d'intermédiaires (sauf parfois pour l'agent d'imprimerie). Cependant, il délègue une partie des tâches d'exécution. Par exemple, pour l'impression et le façonnage, il s'en remet souvent à un imprimeur ou à un agent d'imprimerie. Il s'occupe de l'amont (rédactionnel) et de l'aval (vente). Même pour ces domaines, il peut faire appel à des professionnels, ce que nous conseillons plus loin.

Le cas Jean Guenot

Guenot (sans accent comme Grevisse) est une sorte de parangon de l'autoédition. Il a tâté du C/E, mais assez vite a décidé de ne compter que sur ses propres forces. Il n'est pas loin de l'autoédition maximum puisqu'il ne délègue que l'impression en feuilles (se chargeant du façonnage). Il achète son papier, broche ses livres en utilisant une plieuse et en les cousant. Les ouvrages cités en bibliographie permettent de suivre son itinéraire.

Pour admirable que soit ce fonctionnement, on ne saurait le proposer comme le seul exemple à suivre. Il suppose des rentes ou un métier qui laisse du temps. Il demande surtout, en dehors de l'écriture elle-même, un complexe de qualités et une puissance de travail qui ne se rencontrent pas chez tous les aspirants à la gloire.

Les auteurs moins motivés ou moins doués pour les questions techniques peuvent déléguer tout en restant maîtres à bord.

Amateurs et professionnels

L'autoédition donne souvent lieu à pas mal d'amateurisme. Les pires dans le genre ne savent pas écrire, parlent de ce qu'ils ignorent, n'ont pas la moindre idée de ce qu'est esthétiquement un livre. Laissons de côté ceux qui ne savent pas écrire puisqu'il existe aussi des non-livres en C/E et en C/A pour ne considérer que le passage du manuscrit au livre. Pourquoi tant de livres publiés en Æ font-ils amateur ? Pourquoi le texte subit-il, dès le départ, un lourd handicap, du fait de la manière dont il se présente.

On a parfois fait des comparaisons avec le vin. Une piquette servie dans une carafe et des verres de cristal reste une piquette. Un grand cru dans un verre à moutarde ne perd pas ses qualités. C'est à la fois vrai et faux. Le décorum fait beaucoup tout comme le prestige de l'uniforme. Il arrive que des poèmes soient tellement mal mis en page, que le papier, le format, les choix typographiques soient si lamentables qu'il devient pratiquement impossible de commencer à les lire.

De nombreux livres autoédités font amateur parce que le responsable des principaux choix est un amateur. Le conseil à donner est simple. **Si vous êtes un amateur, faites appel à des professionnels.** Le recours à des professionnels peut concerner :

– la correction ;
– la composition ;
– la couverture ;
– le choix du papier et du format.

Correction

Comme on est toujours un mauvais relecteur de ses propres textes, il est conseillé de les faire relire par une autre personne et, si possible, par plusieurs. Le métier de correcteur ne s'improvise

pas. Le fait d'être professeur de français ou bon en la matière ne suffit pas. Seule une personne formée verra, en particulier, les problèmes de typographie : blancs excessifs entre les mots, lézardes, césures inopportunes, veuves, orphelines, pagination intempestive des pages creuses (non complètement imprimées), noms propres en capitales, etc. À partir du moment où l'auteur autoédité a décidé d'investir, il ne doit pas lésiner sur ce point et donc faire appel à un correcteur de métier. On n'a rien sans rien. S'il n'en trouve pas dans le réseau de ses relations, il pourra s'adresser à un syndicat de correcteurs (adresses p. 345). Cette correction doit porter sur le tapuscrit et sur les différents jeux d'épreuves.

Composition et maquette

Le problème de la saisie est devenu secondaire aujourd'hui. Ceux, de plus en plus rares, qui ne sont pas capables de s'en charger n'ont aucune peine à trouver quelqu'un pour le faire. Il en va tout autrement de la composition ou maquette, c'est-à-dire de l'établissement d'une page prête à l'impression. Fais appel à un professionnel et pas à un semi-professionnel. On n'a rien sans rien, bis. Avant de se décider, il est bon cependant de prendre le temps d'examiner les livres faits sous la responsabilité de ce professionnel. L'imprimeur quand il est un homme de l'art et que l'investissement est suffisant peut assurer la qualité sur ce point.

La couverture

C'est peut-être pour la couverture que ce conseil sur le recours à un professionnel est le plus important. On ne s'improvise pas illustrateur ou graphiste. Et ce n'est pas parce que le conjoint a peint un joli tableau qu'il va être indispensable de mettre celui-ci en couverture d'un essai sur Racine. Quelques points à noter.

• La photo de l'auteur en quatrième de couverture a souvent quelque chose d'un peu niais. La photo a de plus l'inconvénient de ne pas vieillir à la différence de l'auteur, ce qui peut susciter des désillusions. Certaines photos de femmes ont parfois un côté excessivement aguicheur qu'il vaut mieux éviter.

• Le texte de la quatrième de couverture est souvent trop long et dans un corps trop petit, surtout s'il est en réserve (blanc sur fond foncé).

• Ce texte de la quatrième de couverture est souvent fautif parce que fait en dernière minute. Comme l'ensemble de la couverture, il doit être soumis au correcteur qui veillera aussi à sa mise en page, notamment pour ce qui est des césures.

Le choix du papier et du format
Pour un roman, un essai, etc., on se contente le plus souvent d'offset 80 grammes, blanc ou ivoire ; le format est du poche, du demi-poche ou proche du A5 (moitié de A4, c'est-à-dire d'une page de papier machine). Mais pour la poésie ou un livre illustré, il est possible de faire des choix plus sophistiqués. Là encore, rien ne vaut une personne de métier.

Le chiffre du tirage

Les débutants décident toujours d'un tirage trop important. Pour la fiction et le documentaire (quand on n'est pas soutenu par un réseau) **il est sage de se limiter à 300 exemplaires en impression numérique.** L'impression numérique a le gros avantage de permettre un investissement au fur et à mesure des ventes. Il existe aussi des imprimeurs en offset qui utilisent des machines de bureau et, avec une qualité professionnelle identique à ce que l'on obtient ailleurs, proposent des coûts intéressants au-dessous de 500 exemplaires. Le système n'a cependant pas la souplesse de l'impression numérique qui permet de retirer par tranches de 100 et même moins. Au-dessus de 500 exemplaires, vu l'évolution des techniques, on peut passer par un imprimeur de type traditionnel.

Même dans ce cas, le numérique peut conserver son intérêt pour les retirages et les plus grands éditeurs y ont recours. Tel éditeur va retirer à 300 exemplaires un livre sur le point d'être épuisé et qui ne se vend pas beaucoup pour conserver le titre au catalogue et l'auteur dans son écurie.

Donc 300 exemplaires au grand maximum, en numérique ou offset avec machines de bureau sauf si, uniquement pour le documentaire, tu as un solide réseau. Mais, une fois de plus, tu ne m'écouteras pas. Tu vas tirer à 1 000, à 2 000 même (mais pas à 5 000 tout de même – cela s'est vu – grâce à mes conseils). Ne viens pas te plaindre si ton appartement est encombré de cartons remplis de ce chef-d'œuvre dont la postérité ne verra rien.

Les ouvrages de type documentaire ont l'inconvénient de se périmer rapidement. Au moment même de leur parution, certaines adresses ont déjà changé. Quand le tirage met dix ans à s'épuiser, l'auteur finit par vendre un livre dont un tiers des informations sont erronées et qui ne répond pas aux problèmes nouveaux, ceux justement où l'information manque. La fréquence des tirages de l'impression numérique permet une mise à jour. L'autre solution consiste à avoir un site qui vient en complément de la version papier et qui effectue cette mise à jour.

Le dépôt légal

Le dépôt légal a pour objectif de faciliter le travail de la censure et de laisser une trace de l'ouvrage publié. Il consiste, pour l'éditeur, l'éditeur-prestataire ou l'autoéditeur, à déposer un certain nombre d'exemplaires auprès d'organismes prévus à cet effet. L'institution est ancienne (créée par François Ier en 1537) et elle est sur le point d'être débordée.

L'auteur n'a pas à s'en soucier pour le C/E et le C/A (sérieux), mais l'autoéditeur doit effectuer cette formalité lui-même. Le dépôt a lieu à la Bibliothèque nationale et au ministère de l'Intérieur et, seulement pour les publications destinées à la jeunesse, au ministère de la Justice. Pour la BN, le dépôt ne sera renouvelé que si la nouvelle édition est différente. Il suffit de déclarer le chiffre du tirage annuel quand on réédite à l'identique. En fait, les éditeurs négligent souvent cette formalité.

Conformément aux souhaits de La Poste, je ne mets pas de virgule avant le nom de la rue ou de la place et j'écris « CEDEX » en capitales.

Bibliothèque nationale

Quatre exemplaires pour un tirage supérieur à 300, un seul au-dessous. Joindre, après les avoir remplis, les formulaires que l'on aura demandés au service concerné. Informations complémentaires sur www.bnf.fr

Service du dépôt légal
Section livres
Quai François Mauriac
75706 Paris CEDEX 13

Ministère de l'Intérieur

Un seul exemplaire accompagné du formulaire requis (qui sera fourni par la BN).

Ministère de l'Intérieur
Régie du dépôt légal
1 bis Place des Saussaies
75008 Paris

Ministère de la Justice

Seulement pour les publications destinées à la jeunesse (5 exemplaires).

Ministère de la Justice
251 rue Saint-Honoré
75001 Paris

Les livres peuvent être envoyés en franchise postale au moment où j'écris. Il suffit d'écrire à l'emplacement prévu pour les timbres « Franchise postale. Loi 92-546 du 20 juin 1992. Dépôt légal ». Se renseigner, pour le cas où l'un des derniers cas de franchise postale aurait disparu.

Mentions sur le livre

La mention du dépôt légal, avec le mois et l'année, doit figurer à la fin de l'ouvrage. Pour les ouvrages envoyés au ministère de la Justice, il faut écrire sur l'ouvrage « Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. » Le dépôt doit, en principe, être fait dans les quarante-huit heures précédant la mise en circulation. L'ouvrage ne sort pas toujours à la date prévue (et imprimée en fin d'ouvrage) si bien que la date du dépôt légal ne doit pas être considérée comme une donnée sûre par les chercheurs.

L'ISBN

L'ISBN est l'acronyme formé à partir du sigle I.S.B.N. (*International Standard Book Number*). Ce numéro permet un classement utilisable dans le monde entier. Il comporte dix chiffres répartis en quatre segments.

• Le premier segment correspond à la **zone linguistique**. Le chiffre 2 correspond aux pays d'Europe publiant en français.

• Le deuxième segment est fait d'un numéro attribué à l'**éditeur** (84899 pour Leduc.s)

• Le troisième segment correspond au numéro attribué par l'éditeur à ce titre et qui le distingue du reste de la production de cet éditeur.

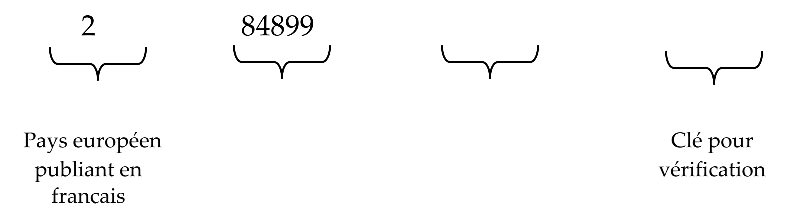
• Le quatrième segment est une **clé permettant de vérifier les trois autres numéros.**

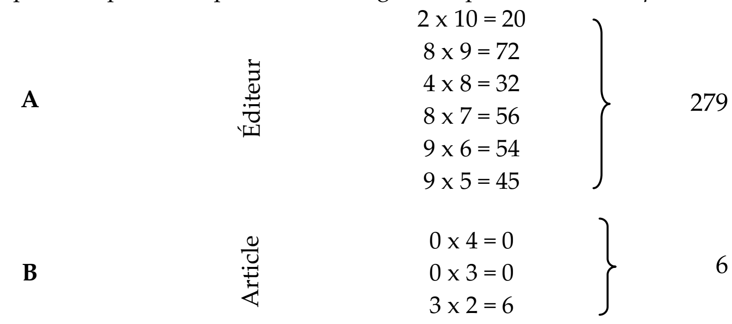
Ces éléments sur la façon de trouver la clé sont tirés du *Mémento de l'Édition et des arts graphiques* (Bredys) aujourd'hui épuisé.

Pour obtenir un ISBN, il suffit de s'adresser par courrier électronique ou papier à l'AFNIL (Association Francophone pour la Numérotation Internationale du Livre). L'AFNIL fournit, dès la première demande une liste de dix numéros de manière à éviter une demande pour des publications ultérieures. La réponse est rapide et le service gratuit. L'ISBN est obligatoire. Écrire à :

AFNIL
35 rue Grégoire-de-Tours
75279 Paris CEDEX 6
Afnil@electre.com

Lorsqu'un livre est l'objet d'une mise à jour et conserve le même titre, il ne change pas d'ISBN. Si le livre change de format ou de présentation, un nouvel ISBN s'impose. L'ISSN (International Standard Serial Number) est un numéro de même type attribué aux revues.





Trouvez la clé

1. Multiplier chaque chiffre par un chiffre régressif à partir de 10. *Exemple : 2-84899.*

A	Éditeur	2 x 10 = 20 8 x 9 = 72 4 x 8 = 32 8 x 7 = 56 9 x 6 = 54 9 x 5 = 45	279
B	Article	0 x 4 = 0 0 x 3 = 0 3 x 2 = 6	6

2. Ajouter tous les produits (253 + 6 = 259).
3. Diviser le total par le chiffre clé « 1 »

259 | 11
6 | 23

4. Soustraire le RESTE (6) du chiffre clé « 11 » :

11
- 6
5

5 est la clé
2-84899-

Quand la clé est 10 ou 11 : 10 = X et 11 = 0

Le code barre

Le code barre (Gencod) permet d'identifier le livre électroniquement. Il a parfois son équivalent dans le catalogue de l'éditeur. Il figure, en général, au bas de la quatrième de couverture. Pour des raisons esthétiques, il peut être mis sur le rabat des pages 3-4 de couverture ou même sur la dernière page du livre. Toujours pour des raisons esthétiques, il est bon de diminuer sa hauteur (pour éviter le côté boîte de camembert). Il n'est pas obligatoirement noir. Il est parfois plus harmonieux de le mettre, par exemple, en bleu foncé ou en vert foncé, en fonction des autres couleurs du plat 4.

Le code barre n'est pas obligatoirement imprimé. Il peut être sur un autocollant, ce qui permet, pour les livres de luxe, d'éviter une tache graphique parfois disgracieuse. Quand un livre est démuni de code barre, certains libraires lui en fabriquent un de type autocollant. Le code barre n'est pas obligatoire, mais il facilite le travail des libraires.

Le code barre est obtenu à partir d'une numéro EAN (European Article Number) fourni par l'AFNIL en même temps que l'ISBN et avec l'aide d'un logiciel ad hoc.

Le copyright

Le copyright (à quoi correspond le © suivi de la date de parution) indique, en principe, qui est le propriétaire du texte. Il est suivi du nom de l'auteur pour un ouvrage autoédité sauf si l'auteur a créé une maison d'édition fictive. Dans ce dernier cas, le © est suivi du nom de cette maison d'édition.

Le copyright n'est pas obligatoire, mais il fournit une information qui peut être utile à un chercheur ou à un éditeur souhaitant reprendre ce texte. Dans le cas d'une traduction, un autre © suivi là aussi d'une date peut se rapporter à l'édition originale. Il peut aussi exister plusieurs © quand toutes les parties du texte n'appartiennent pas à un même éditeur.

Le prix du livre

Le prix du livre doit aussi figurer sur la quatrième de couverture. Cette mention peut être omise pour des ouvrages raffinés à diffusion confidentielle. Elle est aussi omise pour les collections comportant plusieurs catégories. Un numéro correspondant à la catégorie permet au libraire de savoir le prix. Cette disposition permet d'éviter les inconvénients découlant des changements de prix.

L'obligation de mentionner le prix est en relation avec la loi sur le prix imposé (avec un rabais limité à 5 %). L'inconvénient est qu'au bout d'un certain temps, ce prix devient caduc, ce qui nécessite l'emploi d'un autocollant. Vu les bienfaits du prix imposé, cet inconvénient peut être considéré comme mineur.

Situation fiscale de l'auteur autoédité

Tu as autoédité à quelques centaines d'exemplaires un recueil de nouvelles ou de recettes de cuisines ou encore la biographie d'une gloire locale. C'est très simple. Tu ne déclares rien du tout et tu factures avec la mention « Ouvrage autoédité dispensé de TVA » ou mieux : « TVA non applicable, article 293.B du C.G.I. ». Il y a toutes les chances que tu perdes de l'argent dans l'entreprise et l'État n'a pas encore trouvé le moyen de taxer les déficits. Même si tu gagnais quelques broutilles, il est inutile d'encombrer les services du fisc.

Dans l'hypothèse rare – limitée au documentaire – où les chiffres deviendraient importants, la situation se complique. Comme cela ne concerne au plus que quelques dizaines de personnes, je me permets de renvoyer aux ouvrages cités en bibliographie. Et, comme les règles changent souvent, il sera bon de compléter par une visite à l'inspecteur des impôts et à une des association d'auteurs Æ. Voir cependant page 258 *sq*.

Les aides

La rubrique les aides pourrait se ramener à une seule phrase : il n'y en a pas. Les auteurs autoédités sont vus de haut par ceux qui distribuent des subsides et l'argent ne va pas dans leur direction. Se reporter, mais sans trop d'illusions, à ce qui est dit sur ces aides page 376 *sq*. Si l'auteur autoédité se démène, il pourra peut-être obtenir une aide d'une municipalité, voire d'un Conseil régional, mais ici, comme pour tous les autres secteurs, le résultat ne repose que sur ses qualités propres.

Les ventes

Le livre est écrit. Il est fabriqué et stocké. Reste le plus difficile : le vendre. L'auteur qui vit en province aura un peu moins de peine que le Parisien à épuiser son stock. Il est plus facile d'obtenir un article, d'organiser des signatures. Mais les effets restent limités. Pour vendre l'auteur autoédité peut recourir à :

- la souscription ;
- le dépôt ;
- un site Internet ;
- les salons ;
- la vente directe.

Le recours à un diffuseur professionnel, outre le fait que celui-ci prend 60 % au passage, n'est pas envisageable pour la bonne raison que ce diffuseur ne sera pas intéressé par de si petites ventes.

La souscription

Cette solution a déjà été évoquée. Elle permet un préfinancement. Elle se ramène en fait à taper les amis et il ne faut pas en abuser sauf dans le cas d'une personne disposant d'un réseau professionnel.

Le dépôt en librairie

Le dépôt consiste à laisser des exemplaires chez un libraire aimable et à ne se faire payer qu'une fois le livre vendu. Des libraires

bien disposés se rencontrent, mais le cas de libraires accueillant le postulant au dépôt comme un chien dans un jeu de quilles n'est pas rare. Le dépôt est assez lourd à gérer et psychologiquement éprouvant. Cependant, une personne tenace — la mère de ce petit éditeur par exemple – établit la liste des libraires fréquentables et obtient de bons résultats (aussi parce que les livres qu'elle propose sont bien faits).

Le site Internet

Pour ce qui est du site Internet, l'auteur peut :

– créer son propre site ;
– utiliser le site d'une association d'auteurs autoédités ;
– utiliser le site d'un éditeur électronique qui l'accepte même s'il n'a pas fait la version papier chez lui.

Les chiffres, dans l'état actuel du marché, restent très faibles, tout spécialement pour un site personnel et plus encore pour la fiction.

Il existe aussi des magazines électroniques qui peuvent faire de la promotion à l'ouvrage, comme, par exemple sitartmag.com. Il est possible de se rattacher au site d'une association à caractère politique ou se rattachant à un secteur donné.

Les salons

Les salons, de plus en plus nombreux, sont répertoriés dans Safêlivres (guide des salons et des fêtes du livre), publication du Calcre. Le ministère de la Culture fournit aussi parfois de la documentation sur ce point. Le salon est souvent payant, il entraîne des frais et les ventes sont souvent minimes. En fin de compte l'intérêt est surtout de se changer les idées et de rencontrer d'autres auteurs. De temps à autre, un bateleur épuise son stock, mais tout le monde n'a pas la tête à ça.

La vente directe

C'est encore la vente directe et par correspondance qui donne les meilleurs résultats. Il est indispensable de se faire payer avant de procéder à l'envoi. Cela vaut aussi pour les libraires. Celui qui

passe un accord avec un diffuseur professionnel doit conserver la possibilité de procéder à de la vente directe. Il n'a pas, dans ce cas, de marge à consentir et dès qu'il a vendu directement un tiers de son stock, il a couvert son investissement.

Perspectives financières

Il ne faut pas songer à s'enrichir par ce biais surtout pour l'écriture de création. L'autoédition littéraire est d'abord un moyen de se faire plaisir et de faire plaisir aux amis (sauf quand on les tape pour une souscription).

Le seul cas où l'autoédition peut être lucrative — uniquement pour des ouvrages de type documentaire – se présente quand l'auteur, spécialiste d'un domaine, dispose d'un solide réseau. Ce dresseur de chien joue un rôle dans plusieurs associations, il participe à des jurys dans de nombreux concours, il a un site, une école de dressage, son secrétariat peut honorer les commandes. Étant entendu qu'il gagnerait 1,5 € par exemplaire pour une édition en C/E et qu'il va en gagner 15 par la vente directe, il peut soupeser avantages et inconvénients. Avantage non négligeable de l'Æ, il a la certitude de connaître à un exemplaire près le nombre des livres vendus, ce qui n'est pas toujours le cas pour le C/E. En termes moins flous, il écarte le risque d'être truandé. Le même schéma peut se présenter pour un spécialiste des ruches ou des aquariums d'eau douce ou un juriste.

Notre éleveur de chiens peut cependant raisonner autrement. Le livre peut être envisagé par lui, prioritairement, comme un moyen de drainer des clients vers son centre de dressage. Dans ce cas, il est préférable de toucher de nouveaux réseaux et donc de sortir de son propre circuit par le biais du C/E. Dans le même esprit, tel éditeur d'ouvrages sur les métiers du cinéma, va faire des livres sans trop se soucier de leur rentabilité puisque son premier objectif est d'amener du monde vers ses centres de formation, eux très rentables.

Comment s'afficher

Deux options s'offrent dans la manière d'affronter le public pour celui qui décide de s'autoéditer. Il peut s'afficher franchement comme autoédité avec la mention « Chez l'auteur » ou « Chez + ses nom et prénom ». Cette dernière solution est celle adoptée par Jean Guenot qui publie « Chez Jean Guenot ».

L'auteur autoédité peut aussi créer une maison d'édition fictive de manière à ne pas laisser paraître qu'il est autoédité. Cette maison n'est pas répertoriée, mais on peut toujours imaginer qu'elle est de création récente. Son nom figure sur la page de couverture, sur la page de titre et à la suite du ©.

Je n'oserais pas déconseiller cette formule à celui qui se lance dans l'entreprise de l'autoédition, et cela à la suite d'une constatation. J'ai vu un critique littéraire écarter sans jeter au texte un coup d'œil le livre que lui proposait une attachée de presse au seul motif qu'il ne comportait pas de label. Il justifiait son attitude en disant que si personne n'y avait mis sa marque, c'était plutôt mauvais signe. Cette attitude de juger sur le label, bien dans l'esprit du temps, se discute, mais elle n'est pas exceptionnelle. Il peut être sage d'en tenir compte.

La création d'une maison d'édition fictive et autocentrée peut avoir un résultat imprévu. L'auteur commence à voir affluer manuscrits et tapuscrits et devient tout doucement un éditeur à compte d'auteur. Il s'en est trouvé qui n'ont plus fait que ça, arrêtant d'écrire.

Avantages et inconvénients

Le principal avantage de l'autoédition est que l'on peut se faire plaisir et publier le livre que l'on a envie de publier sans avoir de comptes à rendre à personne (sauf parfois à son banquier). Sur le plan psychologique, cela permet de mettre un livre derrière soi et de passer au suivant.

L'idée qu'un éditeur non séduit par la présentation au format A4 puisse être plus sensible à un livre achevé, est par contre une erreur. Comme certains entrepreneurs en bâtiment ou certains séducteurs, l'éditeur n'aime pas avoir été devancé. Cette réaction n'est pas vraiment logique, mais elle est la règle.

Les inconvénients de l'autoédition sont multiples :

– n'importe quel demeuré peut mettre son nom sur une couverture ;

– l'auteur autoédité, à la différence du C/E quand celui-ci fonctionne bien, n'est pas jugé par ses pairs ;

– ce fonctionnement en vase clos peut finir par être pernicieux ; en ce sens, le travail avec un éditeur associatif est moins schizophrénique ;

– l'entreprise a tout de même un côté fil à la patte ; pas question de partir pour un voyage de trois mois ou même de tomber sérieusement malade ;

– l'entreprise meurt souvent avec son patron ; il est vrai que les choses ne sont pas très différentes pour un auteur en C/E dans la plupart des cas.

À la différence de Guenot, j'aurais donc tendance à conseiller à celui qui en a la possibilité de panacher, de faire de l'autoédition pour se faire plaisir, de l'édition associative pour le plaisir des rencontres et du compte d'éditeur pour arrondir les fins de mois.

Les associations

L'ADOA (Association pour le Développement des Œuvres Autoéditées) ayant sombré, il ne reste plus qu'une seule association centrée sur la défense et le développement de l'autoédition : l'AAA.

L'AAA (Association des Auteurs Autoédités) a son siège au 21/23 rue Lalande, 75014 Paris. Elle réunit quelques centaines de membres et publie une revue : *L'Autoédition.* Elle mentionne et com-

mente les titres de ses adhérents dans sa revue, mais elle ne prend pas en charge la distribution-diffusion. Des informations complémentaires sont disponibles sur son site : www.auteurs-independants.com.

Par ailleurs, Évelyne Lapouge se met au service des auteurs « indépendants » avec son site www.auto-edition.net. Sur un autre site (www.editions-universelles.net), elle aide les auteurs autoédités en assurant la vente de leurs ouvrages.

Documentation page 350.

5
LA PUBLICATION SUR SITE

La parution sur un site est théoriquement séduisante. Pour un investissement minime, sans le problème des stocks, le texte est instantanément lisible de tous les points de la planète. Cette solution pourrait même permettre de trouver un éditeur ou des traductions. La réalité est tout autre. Les ventes sont faibles, les contacts peu nombreux. Il faut considérer cette possibilité comme un moyen d'augmenter la visibilité de l'ouvrage sans trop se faire d'illusions sur l'impact obtenu. Les choses peuvent changer, mais il en est ainsi aujourd'hui.

Conserver les droits patrimoniaux

Le principe des principes est qu'il ne faut pas payer pour donner. **Il ne faut pas payer pour figurer sur un site et, en même temps, céder ses droits patrimoniaux.** Même pour des sites presque gratuits (avec une petite participation aux frais), il est indispensable de rester propriétaire de son texte. Cela vaut même quand le prestataire de service fabrique des livres à la demande puisque les livres imprimés en numérique et vendus en compte ferme n'impliquent pas un risque éditorial.

Il est évident que le contrat peut prévoir des modalités et spécialement un délai (de trois mois par exemple) pour quitter le site.

Mais l'auteur doit être libre de publier en C/E ou autrement sans l'autorisation du e-éditeur initial et sans lui verser des droits de cession. Par courtoisie, ou même par contrat, l'auteur accordera une priorité à ce e-éditeur pour l'édition électronique si l'éditeur papier n'a pas son propre site. **Il faut donc exclure tous les e-éditeurs qui s'attribuent les droits patrimoniaux.** Nous nous trouvons, en effet, dans le cas d'un compte d'auteur abusif.

Édition électronique (et éventuellement papier)

Il faut distinguer parmi les e-éditeurs :

– ceux qui se limitent à une version électronique ;

– ceux qui se limitent à une version électronique, mais renvoient à un éditeur papier (C/E ou non) pour l'acquisition des exemplaires papier ;

– ceux qui vendent à la fois une version électronique et une version papier fabriquée par eux.

Dans ce dernier cas, la version papier est faite en impression numérique, à très petit tirage, au fur et à mesure des besoins de l'auteur ou de la demande sur site (faible, je le répète).

Dans une même maison peuvent se trouver juxtaposées les deux dernières activités.

Bénévoles et hommes d'affaires

Les bénévoles ont pour objectif de réagir contre le système. Ils peuvent présenter un éventail très ouvert ou se cantonner dans le type de littérature qu'ils aiment. Les hommes d'affaires peuvent jouer de la naïveté des auteurs en proie à la fièvre de publier ou jouer la carte de l'honnêteté. Dans ce dernier cas, ils laissent la propriété du texte à l'auteur et ne lui donnent pas de faux espoirs sur les perspectives de cette solution.

Caractère éphémère des sites

Pour ne rien cacher, je suis parti de la liste d'une trentaine de sites étudiés dans *Manuel pratique pour les auteurs* de Jacques Dutertre paru chez Grancher. Au passage, je ne partage pas l'optimisme de son titre de chapitre : « L'édition électronique : la voie royale du futur. »

Vérification faite, sur la trentaine de sites évoqués par Dutertre, un tiers n'est plus opérationnel deux ans après la sortie du livre. D'autres sont somnolents comme celui-ci qui donne encore les prix en francs ou cet autre qui présente ses vœux pour l'année d'avant. En conséquence, toutes les informations données ci-après devront être vérifiées.

À éviter

Il faut éviter de négocier avec ceux qui s'attribuent les doits patrimoniaux. J'ai été tenté de dresser une liste des sociétés à éviter. Mais les choses changent vite. Telle société qui acquérait les droits a modifié ses statuts. Il est donc préférable pour celui qui est tenté de faire une chose simple : examiner les contrats et écarter d'emblée ceux qui prévoient un abandon des droits.

Sélection à la date où j'écris

Après cette promenade sur de nombreux sites, et en fonction d'informations obtenues par ailleurs, je peux conseiller d'aller voir sur :

www.contedauteur.com
www.multimania.com/pring

(Le responsable du site est résolument Mac. Il parle de ses expériences d'atelier d'écriture et paraît très motivé)

//alexandrie.online.fr
www.clubedulivre.com
www. lepublieur. com

Les mérites de ce dernier site ont été soulignés dans un numéro d'*Ecrire et Editer.* Dans un numéro ultérieur, cet éloge fut remis en cause par un lecteur qui s'avéra être… un concurrent. Travaillant avec ce e-éditeur pour des versions électroniques + papier ou des versions électroniques renvoyant à mes éditeurs en C/E, je n'ai eu qu'à m'en louer.

Création d'un site personnel

L'auteur peut créer son site personnel. Il y fera figurer des éléments de promotion pour ses différents livres. Il peut proposer des fragments de ses œuvres à titre gratuit ou même l'intégralité de ses œuvres vendues dans leur version électronique. Cette dernière proposition demande un certain niveau de compétence technique. Cette possibilité, pour l'auteur, a le mérite de tenir son réseau au courant. Il faut se méfier d'un excès d'optimisme. L'impact sur le plan notoriété et ventes reste limité.

Documentation page 353.

VII

NOTIONS D'ADMINISTRATION ET DE COMMERCE

1. Situation administrative et fiscale de l'auteur
2. Notions de commerce

1
SITUATION ADMINISTRATIVE ET FISCALE DE L'AUTEUR

Sur le plan de la protection sociale, les auteurs ont été les parmi les derniers – après les prêtres et les prostituées – à être pris en compte. Cette couverture sociale est assurée par l'AGESSA (Association pour la GEstion de la Sécurité Sociale des Auteurs). Cet organisme a été créé en 1977 dans le prolongement d'une loi votée en 1975 qui portait sur ces questions.

J'étudierai successivement,

– les cotisations autres que la vieillesse ;
– la cotisation vieillesse ;
– la TVA.

Dans le développement qui suit, j'appellerai « éditeurs français » les éditeurs dont le siège social est en France et « éditeurs étranger » les éditeurs dont le siège social est hors de France. Comme on le sait, un « éditeur français » ainsi défini peut avoir été racheté par un éditeur étranger ou être lié à des banques étrangères.

Cotisations autres que la vieillesse

La distinction entre éditeurs français et éditeurs étrangers est importante pour les cotisations autres que la cotisation vieillesse. En effet, le prélèvement se fait à la source pour les éditeurs français et par le biais de l'Agessa pour les éditeurs étrangers.

Prélèvement à la source (éditeurs français)

Tous les auteurs de l'écrit, sans exception, sont l'objet de prélèvements à la source. Ces prélèvements se décomposent ainsi :

- CSG : 7,50 %. } Sur 95 % du montant brut
- CRDS : 0,50 %
- MMVI : 0, 85 %.

Prélèvement par l'Agessa (éditeurs étrangers)

Pour les éditeurs étrangers, aux prélèvements des cotisations identiques à celles de la rubrique précédente (CSG, RDS, MMVI) s'ajoute une contribution diffuseur.

- Contribution diffuseur : 1 %.

Dans les cas de livres édités par des « éditeurs français », cette contribution diffuseur, est versée par l'éditeur.

Explication des sigles

La CSG – Contribution Sociale Généralisée – (Michel Rocard, 1991) est calculée sur 95 % du montant brut hors taxes (HT) des droits (5 % d'abattement pour frais professionnels). La CRDS – Contribution au Remboursement de la Dette Sociale – (Alain Juppé, 1996) est de la même façon calculée sur 95 % du montant brut HT. La MMVI (assurance Maladie-Maternité-Veuvage-Invalidité), est calculée sur la totalité du montant brut HT.

Il s'agit d'une cotisation de base comme il en existe pour d'autres professions du régime général de la Sécurité Sociale.

En principe, la CRDS, instituée pour contribuer au remboursement des déficits sociaux, prendra fin au 31 janvier 2014, date théorique du retour à l'équilibre. La CSG et la MMVI, pour parler comme le service des impôts, ont vocation pérenne.

Conséquences sur la rémunération

L'auteur qui signe un contrat, ou qui se met d'accord oralement avant la signature du contrat, doit prévoir que la somme promise sera, pour les « éditeurs français », amputée de plus de 8 % au moment du versement. Elle le sera après coup pour les « éditeurs étrangers ». Cela vaut pour un à-valoir ou pour un forfait dans le cas d'une œuvre collective. Tu as signé pour un à-valoir de 1500 €, mais tu dois t'attendre à en recevoir moins de 1400.

L'auteur, en position de force, pourra demander que le chiffre promis soit net (donc après prélèvement). Exemple vécu. Un éditeur propose 100 € par unité de deux pages (forfait) pour une œuvre collective. Je demande un prix net, ce que l'éditeur accepte. Au moment du versement, les cotisations sont perçues, mais le calcul est fait de sorte que la somme versée soit celle qui a été promise.

Cotisation vieillesse

La cotisation vieillesse est, au moment où j'écris, de 6,55 %. Elle n'est pas prélevée à la source. Le prélèvement est fait par l'Agessa en fonction des déclarations de l'auteur. Seuls cotisent sur leurs droits d'auteur, pour la vieillesse, les auteurs inscrits à l'Agessa.

Différents cas pour la cotisation vieillesse

Il faut distinguer trois situations. L'auteur,

– exerce un autre métier et cotise au régime de la Sécurité sociale pour les revenus qu'il tire de cette activité ;
– n'exerce pas un autre métier, mais est inscrit à l'Agessa ;
– n'exerce pas un autre métier et n'est pas inscrit à l'Agessa.

Exerce un autre métier

L'auteur qui exerce un autre métier est l'objet, comme tous les autres auteurs, des prélèvements à la source, mais, pour ce qui est de la vieillesse, il est dispensé de cotiser à l'Agessa (puisqu'il le fait ailleurs). Les cotisations (donc pour autre chose que la vieillesse) versées à la source ne lui sont pas directement utiles, mais elles sont obligatoires dans le cadre de la mutualisation.

N'exerce pas un autre métier, mais est inscrit à l'Agessa

Pour l'auteur qui n'exerce pas un autre métier, mais qui est inscrit à l'Agessa, l'ensemble des cotisations, (CSG, RDS, MMVI) d'une part et vieillesse d'autre part, est versé à l'Agessa, comme cela se fait pour les autres professions avec les caisses de perception correspondantes. Les sommes réclamées par l'Agessa sont calculées à partir des déclarations de l'auteur.

Pas de second métier, pas d'inscription à l'Agessa

Quand l'auteur n'exerce pas un autre métier et qu'il n'est pas inscrit à l'Agessa, les cotisations par prélèvement à la source ne donnent pas de droit particulier. L'auteur peut bénéficier de la CMU – Couverture Maladie Universelle (Lionel Jospin, 2000). Sur les dispositions de la CMU, dont le détail peut être amené à changer, se renseigner auprès de la CPAM (Caisse Primaire d'Assurance Maladie) de l'endroit ou alors consulter le site www.eu.org/droitsrevendications/cmu/cmu.htm ainsi que d'autres sites CMU obtenus avec un moteur de recherche.

Conditions pour inscription à l'Agessa

Pour être inscrit à l'Agessa, il faut :

– avoir sa résidence fiscale en France ;
– publier à compte d'éditeur ;
– avoir perçu pour l'année précédente un montant de droits d'auteur égal ou supérieur à un plafond 900 fois la valeur horaire du SMIC, un peu plus de 6 000 euros.
– remplir un dossier et avoir été accepté après l'envoi de ce dossier.

L'Agessa ne prend pas en compte les auteurs ou écrivains qui publient en dehors du circuit traditionnel, et donc le C/A et l'Æ, ainsi que la rédaction dans le domaine de la communication et des relations publiques.

Dans certains cas, après négociation et examen du dossier, un auteur qui se trouve au-dessous du plafond peut être accepté. Un auteur qui a atteint ou dépassé le plafond, mais qui, ensuite, est descendu au-dessous, peut être maintenu au régime de l'Agessa pendant cinq ans.

Compléments de remboursement

L'*auteur-auteur* peut, pour l'assurance maladie, cotiser à une mutuelle comme celle de la SGDL de manière à augmenter la part des remboursements. Une retraite complémentaire est en train de se mettre en place, qui utilisera en partie les ressources du prêt en bibliothèque. Elle ne concernera que les membres de l'Agessa.

Situations précaires

Pour la vieillesse, un auteur tombé dans la misère peut faire appel aux services sociaux de la SGDL ou à d'autres organismes du même genre. Cela arrive même pour des écrivains qui ont connu leur heure de gloire. Ainsi, un ancien prix Goncourt n'a dû

qu'aux services sociaux de la SGDL de ne pas finir dans un total dénuement. Un auteur ayant cotisé à l'Agessa pendant trois ans et dont les revenus ont diminué peut avoir droit à l'allocation chômage de solidarité.

La TVA

La façon dont est perçue la TVA résulte d'une volonté de simplification de la perception de cette taxe. La procédure choisie est favorable à l'auteur. Sur le relevé de droits, la TVA payée par l'éditeur (5,5 %) est ajoutée à la somme qu'il verse, mais elle est retenue à la source par cet éditeur à la hauteur de 4,7 %. L'auteur bénéficie donc de la différence soit 0,8 %.

Situation fiscale

Auteur-avec-un-autre-métier

L'*auteur-avec-un-autre-métier*, sur sa déclaration d'impôts, déclare le montant de ses droits d'auteur selon les mêmes règles que les traitements même si, par ailleurs, il déclare dans la rubrique adéquate une pension ou une retraite. En ce qui concerne les retraités, il est important de mettre ces droits dans la rubrique « salaires » (et non « pensions ») afin de bénéficier des abattements pour frais qui n'existent pas pour les pensions. Cet auteur peut aussi, pour ses droits d'auteur, choisir la méthode des BNC qui est évoquée dans les lignes qui suivent.

Auteur-auteur

L'*auteur-auteur* a le choix entre deux solutions ;

– déclarer ses droits en salaire ;
– choisir la méthode des « bénéfices non commerciaux » (BNC).

La première solution est certainement la plus simple à défaut d'être la plus économique. À noter que l'auteur a bénéficié un temps d'un abattement de 25 % avec un plafond de 50 000 F (un

peu plus de 7 500 €). Cette disposition a été supprimée en 2001 (Alain Juppé). Elle a été supprimée aussi pour les journalistes, mais remplacée par d'autres modalités qui rendent leur situation fiscale plus avantageuse que celle qui a précédé cette suppression. Le lecteur pourra méditer sur cette différence de traitement en relation avec le « pouvoir de nuisance ».

La déclaration en BNC est assez complexe puisqu'elle oblige à tenir une véritable comptabilité faisant état de toutes les rentrées et de toutes les dépenses (lesquelles doivent être justifiées). Le régime micro-BNC simplifie la procédure, mais il est limité à un plafond de recettes (175 000 F soit 26 678, 57 €). Il consiste en un abattement forfaitaire de 35 % à quoi s'ajoutent les abattements (10 et 20 %) relatifs aux salaires.

La déclaration en BNC, si elle peut être économiquement préférable pour l'auteur, entraîne cependant – sauf dans le cas de la micro-BNC qui vient d'être évoqué – une très grande perte de temps. Or le temps est la denrée la plus précieuse pour l'écrivain.

Consulter le site www.impots.gouv.fr et interroger les responsables juridiques des associations de défense des auteurs.

Grosses rentrées en droits d'auteur

Dans le cas où un auteur, à l'occasion d'un prix par exemple, a, sur une année, une grosse rentrée de droits d'auteur, il peut procéder à un étalement sur quatre ans pour sa déclaration d'impôts. Les sommes reçues au titre d'un prix littéraire sont assujetties à impôts sauf quelques exceptions. L'auteur, pour ses revenus en droits d'auteur, n'est pas concerné par l'ISF (Impôt de Solidarité sur la Fortune), mais ses héritiers le sont. Et il l'est pour les autres ressources.

Quel changement ?

Au cours d'une émission radio sur ces questions, l'animateur m'a demandé : « Par rapport à la première moitié du XXe siècle et

même la période qui a suivi la dernière guerre, qu'est-ce qui a changé ? » Il s'agissait des peintres, mais la réponse pour les écrivains est la même.

J'ai alors pensé à la conclusion du livre d'Henri Mendras intitulé *La Fin des paysans* (1967). Mendras concluait que l'on venait d'assister, sur une période courte, à la fin du paysan tel qu'il s'était perpétué depuis Virgile. Après avoir longtemps résisté, en quelques décennies, la paysannerie est entrée dans l'ère industrielle.

Le changement est un peu différent pour l'écrivain, mais le basculement est net. Avant les récentes réformes sur la protection sociale, quand il n'était pas d'un milieu bourgeois et donc pas obligé de travailler, (Gide, Proust, Larbaud, Flaubert, Julien Green, Yourcenar, etc.), quand il n'exerçait pas un second métier – parfois provisoire – (Mallarmé, Valéry, Giono, Amiel, Gracq, Breton, Beauvoir, Sartre, Cauvin, Zola, Mongo Beti, Rousseau, Spinoza, Stendhal, Orwell, etc.) ou tirait ses ressources du journalisme (Desnos, Tchékov, Hemingway, Aymé, Camus, Orwell en plus d'un second métier, etc.), l'écrivain n'avait que le choix entre la misère et le succès.

L'auteur (ou du moins une catégorie d'auteurs) a gagné en sécurité. Mais il est entré dans l'ère de la paperasserie, du fichage, des contraintes par huissier pour les cotisations en retard, avec une rigueur que l'on voudrait bien voir appliquer partout. Le loup s'est un peu rapproché du chien de la fable, ce dont il ne faut pourtant pas se désoler. La seule chose qui pourrait chagriner est l'ignorance des auteurs quant à leurs droits, leur négligence tant qu'ils n'ont pas de problèmes, le désintérêt pour ces questions de ceux qui ont réussi. Depuis Héraclite relayé par Hegel, on sait que le monde est fait de forces qui se contrecarrent. Les auteurs doivent s'informer et s'organiser pour constituer une force face aux puissances d'argent.

Documentation pages 347 et 353-354.

2
NOTIONS DE COMMERCE

Ne sont fournis ici que les éléments sur la commercialisation qu'il est bon de connaître avant la signature d'un contrat. Cette étude portera essentiellement sur le système des offices et la mention « provision pour retours » qui figure dans les relevés de droit.

La spécialisation des tâches

Jusqu'au XIXe siècle, le même entrepreneur choisit les textes à publier, fabrique parfois les livres, en fait la promotion, les vend dans sa boutique. Il est éditeur-(imprimeur)-libraire. Aujourd'hui les tâches se sont spécialisées. La commercialisation est souvent déléguée sauf pour les très petites maisons. Il importe de bien distinguer dans ce domaine le *distributeur* et le *diffuseur* même si les deux fonctions relèvent souvent d'un même groupe

Le **distributeur** stocke, expédie, facture, gère les retours, s'occupe de la mise au pilon, fournit des chiffres. Nous sommes dans le domaine de la logistique. Le distributeur gère des flux complexes de livres, d'argent et d'informations. Dans les grosses structures, l'éditeur a, pour tous les livres, tous les jours, le détail des sorties.

Le **diffuseur** s'occupe, par le biais de ses représentants, du contact avec les libraires. Il propose et défend des livres, gère les

commandes, fait circuler l'information : de l'éditeur au libraire et du libraire à l'éditeur. Le point de vue du libraire reflète évidemment celui de ses clients.

Ces structures sont souvent couplées. Elles peuvent être créées par une grande maison d'édition tout en constituant une entité juridique séparée. Elles peuvent être intégrées. Le petit éditeur a la possibilité d'être hébergé par une structure de ce type mais avec le risque d'être noyé dans la masse. Il peut s'adresser à des structures autonomes. Celles-ci ont rencontré de nombreux problèmes ces dernières années. Le petit éditeur même s'il fait appel à une structure autonome de distribution-diffusion a intérêt à conserver une possibilité de vente directe.

La grille d'offices

Pour simplifier, j'appelle « éditeur » celui qui envoie les livres au libraire. Il peut s'agir de l'éditeur proprement dit ou de son distributeur.

Les **offices** sont des livres envoyés au libraire *d'office*, c'est-à-dire dès leur parution (ou une réédition dans certains cas) sans avoir fait l'objet d'une commande particulière. Question : comment l'éditeur détermine-t-il pour un titre, le nombre de livres qu'il va envoyer en office à tel ou tel libraire ? Il part d'une **grille d'offices** qui est négociée avec le libraire chaque année. Cette grille classe la production de l'éditeur en différentes catégories : 1. Littérature française à grande diffusion ; 2. Littérature française à moyenne diffusion [...]. 4 ; Littérature étrangère ; [...] ; 18. Essais en sciences humaines [...] ; 24. Beaux livres, tourisme, etc. Cette classification change d'un éditeur à l'autre. En début d'année, le libraire donne un chiffre pour chacune des catégories qui l'intéresse. Les livres, conformément à la grille d'offices, lui seront envoyés automatiquement.

L'office personnalisé

Les libraires ont réagi contre les abus liés au système des offices. Ils se sont groupés en réseaux, organisés en syndicats et constituent une force avec laquelle les éditeurs doivent compter. Certains refusent tout simplement la grosse mécanique des offices pour ne pas être noyés sous ce que l'un d'eux désigne sans euphémisme, à propos d'un éditeur particulier, comme « des tonnes de merde ».

L'office personnalisé pourra être établi, titre par titre, lors de la visite du représentant, deux à trois mois avant la sortie des livres concernés au vu des listes. Le représentant défend ses titres. Il n'a pas tout lu et a des argumentaires pour chaque livre. Mais il est difficile d'être un bon représentant sans être lecteur en face d'un libraire qui est, lui, un lecteur.

Pour les petites librairies, il s'établit parfois des relations privilégiées entre le libraire et le représentant d'une maison d'édition. Ce représentant, en fonction de ce qu'il sait de la personnalité de son interlocuteur et de son public, établit lui-même un office personnalisé.

J'ai systématiquement employé le masculin à propos de « libraire » et de « représentant » puisque la grammaire l'impose, mais à la différence de ce qui existait au XIXe siècle, ces professions se sont féminisées.

Les notés

Lors de sa visite, après accord avec le libraire, le représentant peut ajouter un certain nombre d'exemplaires prévus par la grille d'offices. Cette adjonction peut être due à un évènement local, le projet d'une campagne de presse soutenue ou toute autre manifestation. Ces exemplaires supplémentaires sont appelés les **notés**. L'office est ainsi modifié à la hausse. Il ne peut pas l'être à la baisse. Le libraire a un droit de retour sur les notés comme sur les offices.

Le mécanisme des retours

Sur les offices, le libraire a un **droit de retour**. Les **retours** sont l'objet de traitements différents selon les cas :

– retour des couvertures et mise à la poubelle des livres ;

– retour des exemplaires qui sont détruits (pilon) par l'éditeur ;

– retour des exemplaires qui sont réintégrés dans le stock souvent après avoir été « réparés ».

Couvertures arrachées

Pour certaines collections (Harlequin par exemple), en cas de mévente, la couverture est arrachée et envoyée à l'éditeur qui établit ses comptes à partir de cet élément. Le livre lui-même est mis à la poubelle. Le « pilon » est donc effectué aux frais du contribuable par le service des poubelles. Les livres portent souvent la mention « Ne peut être vendu sans la couverture », ce qui ne les empêche pas de se retrouver parfois aux puces. Cette solution ne concerne que des livres très bon marché. Dans certains cas, la destruction est effectuée automatiquement passé un certain délai. On aboutit à une « yaourtisation » du commerce des livres à laquelle certains éditeurs aspirent.

Ouvrages détruits

Dans la plupart des cas, les ouvrages récupérés par l'éditeur sont détruits (donc envoyés au pilon). Les réintégrer dans le stock, après élimination des exemplaires détériorés ou défraîchis, coûterait plus cher qu'une réimpression. Les trier, les reconditionner pour les envoyer à des économiquement faibles coûterait plus cher que de les détruire et nuirait à l'équilibre du marché. Il se détruit ainsi, chaque année, des dizaines de milliers de livres sinon des centaines de milliers. Les écologistes se consoleront en pensant que le papier lacéré lors de l'opération de pilonnage peut être réutilisé pour fabriquer de la pâte à papier.

Ouvrages réparés

La « réparation » ne concerne que les ouvrages d'un certain prix. Les exemplaires arrivant sous le plastique d'origine et en parfait état peuvent être réintégrés tels dans le stock. Pour les autres, ils sont réparés : vérification, changement de la jaquette, nouvelle mise sous plastique.

Délais pour le paiement

Le libraire, en général, paie le livre « 60 jours fin de mois » après sa date d'arrivée. Si le livre est arrivé le 10 janvier, il le paie 60 jours après la fin du mois de janvier, c'est-à-dire le 31 mars. Plus exactement, c'est à cette date que son compte est débité. Il peut arriver que le délai soit limité à 30 jours fin de mois ou qu'une grande structure obtienne du 120 jours fin de mois.

Si le libraire qui a reçu les livres le 10 janvier les vend avant le 31 mars, il se fait de la trésorerie aux dépens de l'éditeur. S'il le vend après le 31 mars, c'est l'éditeur qui se fait de la trésorerie à ses dépens (puisque le remboursement se fait, en général, à 60 jours fin de mois). L'intérêt d'une rotation rapide des stocks chez le libraire apparaît d'une façon très claire.

Délais pour les retours

Le problème du délai concerne deux points :

– combien de temps, après réception du livre, le libraire doit-il attendre avant de pouvoir le « retourner » ?

– à partir de combien de temps après la réception n'a-t-il plus le droit d'effectuer un retour ?

Certains éditeurs sont relativement rigoureux. Pas de retour avant trois mois. Pas de retour après un an. Même avec ces éditeurs, il est possible de négocier un report de date. D'autres éditeurs sont très souples. Ce n'est pas la règle, mais le délai

maximal peut aller jusqu'à deux, trois ans ou plus. En fait, selon le mot d'un spécialiste, on en vient à une situation où « tous les livres sont retournables ».

Conséquences pour les auteurs (présence en librairie)

La principale conséquence de ce système est que le livre ne reste pas plus de trois mois en librairie. Au bout de trois mois, du fait de l'arrivée des **nouveautés** correspondant aux nouveaux offices, il faut leur faire de la place. Et il ne faut pas alourdir la trésorerie en conservant trop longtemps les ouvrages à faible rotation.

L'auteur qui n'a pas encore atteint la notoriété pourrait s'en désoler de cette présence éphémère sur les éventaires ou dans les rayons. Il doit pourtant comprendre que ce système lui est bénéfique. Si le libraire n'avait pas la possibilité de retourner son livre et d'avoir un délai de trésorerie, il ne lui donnerait pas sa chance.

Conséquence pour les auteurs (droits d'auteur)

Partons d'un cas de figure simple. En novembre d'une année n, un éditeur envoie 10 000 livres en offices à quoi s'ajoutent 2 000 notés. Le 31 décembre, il arrête les comptes, et, un peu plus tard, il établit le relevé de droits d'auteur de l'auteur concerné. Imaginons deux hypothèses opposées.

Grand succès

Le livre se vend très bien. Non seulement les offices sont vendus, mais il y a de nombreux **réassorts** – ou **rassorts –** c'est-à-dire des commandes qui s'ajoutent aux offices et aux notés. Dans ce cas, aucun problème. L'éditeur paye des droits sur des livres qu'il a effectivement vendus.

Lamentable échec

Examinons maintenant la situation opposée. L'estimation a été mal faite et, au cours de l'année n + 1, l'éditeur doit faire face à des milliers de retours. Le pourcentage peut dépasser 60 %. En toute rigueur, l'éditeur devrait procéder ainsi. Quand il arrête ses comptes au 31 décembre de l'année n + 1, il constate qu'il a payé des droits d'auteur sur 12 000 exemplaires ou plus, mais qu'il n'en a vendu en fait que 4 000. Toujours, en théorie, il doit donc, dans le relevé de droits, demander à l'auteur de lui rembourser la somme correspondant aux droits d'auteur perçus par lui mais liés à des exemplaires non vendus. Or un tel remboursement, s'il est théoriquement possible, est purement et simplement irréalisable. On ne fera jamais entrer dans la tête d'un auteur la notion de droits négatifs. Fût-ce possible, vu leur situation souvent précaire, les auteurs seraient le plus souvent en mal d'effectuer de tels remboursements. Il a donc fallu trouver d'autres solutions qui sont :

– le report du délai pour la reddition des comptes ;
– les provisions pour retours.

Report du délai pour le paiement des droits

L'éditeur, afin de pallier cet inconvénient, peut décider que, pour un livre paru durant le quatrième trimestre (ou même le deuxième semestre), les comptes ne seront pas arrêtés à la fin de l'année en cours mais à la fin de l'année suivante. Cette solution règle le problème quand le délai pour le retour est effectivement d'un an. Mais avec la tendance actuelle d'un livre en permanence « retournable », elle ne règle plus rien. Cette solution, par ailleurs, pénalise l'auteur dont le livre marche bien et qui, de ce fait, ne suscite pas de retours.

Provision pour retours

La solution la plus fréquemment adoptée est celle de la « provision pour retours ». Lorsque, pour revenir à l'exemple précédent, au terme de l'année n, l'éditeur établit le relevé de droits, il crée une catégorie intitulée « provision pour retours ». Cette catégorie

prend en compte le fait que les livres à ce moment chez les libraires ne sont vendus que sous condition. Il n'est pas versé de droits pour les livres entrant dans cette rubrique pour l'année concernée.

Si la limite, pour le retour par le libraire, est fixée avec rigueur à un an, la solution est simple. La mention d'une provision pour retours disparaît dès la deuxième reddition des comptes. Mais dans un système souple, il n'y a pas de raison de mettre une limite à cette présence d'une mention « provision pour retours » dans les relevés de droits. Cependant, en fonction de ce qui se pratique sur le terrain, un accord entre les sociétés d'auteurs et le syndicat des éditeurs ont réussi à se mettre d'accord sur le principe d'une provision pour retours limitée dans le temps.

Documentation pages 359-360.

VIII

SITUATION JURIDIQUE DE L'AUTEUR

1. Principes du droit français
2. Obligations de l'éditeur
3. Droits et obligations de l'auteur
4. Avant la signature du contrat
5. Après la signature du contrat

1
PRINCIPES DU DROIT FRANÇAIS

L'examen de la législation française en matière d'édition permettra de gagner du temps quand sera envisagé le comportement à adopter au moment de la signature du contrat. Le document fondamental est le CPI (Code de la Propriété Intellectuelle), loi de 1992 (n° 92. 597 du 1er juillet 1992) qui a intégré par codification, entre autres, les lois de 1957 et de 1985 sur la PLA (Propriété Littéraire et Artistique). Pour les adjonctions ultérieures, se reporter à un Code de la Propriété Intellectuelle publié récemment.

Les perspectives d'harmonisation européennes et l'action de l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) font peser des menaces sur les acquis du droit français. La connaissance exacte de cette situation juridique est le préliminaire à toute action contre ces menaces.

Les points étudiés dans ce chapitre sont :

– la distinction entre le **droit patrimonial** et le **droit moral** ;
– la nature des **droits dérivés** ;
– la **rémunération de l'auteur proportionnelle aux ventes** ;
– les **cas exceptionnels où le forfait est autorisé** ;

– l'**interdiction d'une clause prévoyant des droits à 0 % sur un certain nombre d'exemplaires** ;
– l'**assiette du droit constituée par le prix public hors taxes** ;
– la nécessité d'un **pourcentage acceptable** ;
– le **caractère acquis ou non de l'à valoir versé** ;
– le problème de la **compensation inter-titres** ;
– l'**interdiction de la passe** ;
– l'**obligation de rémunérer les versions électroniques** ;
– l'**obligation de déclarer un tirage minimum quand il n'y a pas d'à-valoir** ;
– la distinction entre l'**œuvre de collaboration**, l'**œuvre collective** ;
– la définition de l'**œuvre composite** ;
– les limites du **droit de préférence** ;
– le **versement des droits différés sans attendre la reddition des comptes**.

Droit patrimonial et droit moral

Les **droits patrimoniaux** relèvent du droit qu'a l'auteur d'exploiter ou de faire exploiter la propriété intellectuelle que le législateur lui reconnaît sur son œuvre. Ils correspondent aux **droits de reproduction** et aux **droits de représentation**. Ils sont parfois appelés droits « pécuniaires » parce que correspondant à des sommes d'argent. L'auteur tire un revenu de l'utilisation de son texte comme le paysan en perçoit un quand il vend la production de son champ.

Le **droit moral** est le droit de l'auteur ou de ses ayants droit d'empêcher une exploitation de l'œuvre qui la dénaturerait ou serait contraire à la volonté de l'auteur.

Avant de passer à l'étude du droit moral, il est nécessaire d'attirer l'attention sur deux distinctions fondamentales entre le droit patrimonial et le droit moral.

Le droit patrimonial :

– peut être cédé (il est « cessible » à un « cessionnaire ») ;
– est limité dans le temps.

Le droit moral :

– n'est pas cessible ;
– n'est pas limité dans le temps.

En d'autres termes, on dit que le droit moral est perpétuel, inaliénable ou imprescriptible. Sur les limites dans le temps du droit patrimonial, voir le développement sur la protection de l'œuvre pages 158 *sq.*

Droit patrimonial principal ou dérivé

Pour le livre, dans le domaine patrimonial, on distingue :

– le droit principal ;
– les droits dérivés et annexes.

Pour ce deuxième cas, dans la suite de l'exposé, je parlerai seulement, pour simplifier, de « droits dérivés ». Le **droit principal** est celui qui concerne l'édition courante (première édition papier et ses rééditions). Les **droits dérivés** se rattachent aux autres formes de reproduction ou de représentation. Ils peuvent concerner d'autres formes d'édition papier (poche, club, édition de luxe, adaptations pour la jeunesse, traductions), l'audiovisuel (CD, films, etc.), l'exploitation électronique (mise sur site), des représentations théâtrales ou des lectures publiques, etc.

Il importe de bien distinguer les *droits dérivés* (qui concernent l'auteur) des **droits voisins** qui sont les droits des auxiliaires de la création (artistes, interprètes, producteurs, entreprises de communication).

Fonctionnement du droit moral

L'une des dispositions essentielles de la loi sur la propriété littéraire et artistique est de conférer à l'auteur un droit moral sur son œuvre. Dans l'énumération qui suit, le pronom personnel « tu » désigne l'auteur lui-même ou ses ayants droit. Il peut désigner aussi un groupe d'auteurs travaillant à une œuvre de collaboration.

• Tu es seul à pouvoir décider de publier ton œuvre ou de ne pas le faire.

• L'œuvre ne peut pas être modifiée sans ton autorisation (lors de la première publication ou à l'occasion des rééditions).

• Tu peux seul décider que l'œuvre papier pourra être utilisée pour autre chose que pour un livre, par exemple qu'elle devienne un film, un objet de publicité ou qu'elle serve à un autre usage.

• Dans le cas où ce droit d'exploitation dérivée a été cédé par contrat, tu conserves ton droit moral sur les produits dérivés.

Droit moral sur les produits dérivés

Il résulte des principes qui viennent d'être énoncés que, même quand l'éditeur a cédé à une autre société les droits d'adaptation cinématographique ou de « merchandising », l'auteur conserve, au titre du droit moral, un droit prévalant sur les droits commerciaux qui font l'objet du contrat.

Quand l'auteur n'est pas d'accord avec la façon dont son œuvre est adaptée au cinéma, vu l'ampleur des investissements, il ne lui est pas possible, dans la pratique, d'interdire la diffusion du film. Il se contente d'exiger que l'on retire son nom de l'affiche. Ainsi Romain Gary fait-il retirer son nom de l'affiche d'une adaptation pour le cinéma de son roman *Les Racines du ciel.* Sartre fera de même avec *Les Orgueilleux,* film franco mexicain d'Yves Allégret avec Gérard Philippe dans le rôle principal. Sartre, auteur du scénario, demande à ne pas figurer dans le générique du film

parce qu'il estime avoir été trahi par l'adaptation de Jean Aurenche et Yves Allégret. Mais il n'aurait pas pu interdire la diffusion du film.

Le fond du pot

Les aventures de Tintin en bande dessinée constituent, en dehors de leur présence dans l'imaginaire de la planète, une fabuleuse opération commerciale. Outre les droits papier, ces histoires ont donné naissance à de nombreux produits dérivés : films, mais aussi objets entrant dans le cadre du « merchandising ».

Pour faire une farce à Hergé, ses collaborateurs fabriquèrent un pot de chambre au fond duquel figurait la tête de Tintin. Ils forgèrent aussi une fausse lettre émanant d'une société vantant et proposant ce produit. À ce qu'on dit, Hergé n'aurait pas apprécié la plaisanterie.

Il ne s'agissait que d'un canular, mais qui montre bien une situation où l'auteur, en dépit de toutes les autorisations accordées par le contrat, aurait pu mettre un veto à un mode d'exploitation.

Droit moral sur l'édition papier

L'éditeur ne peut pas céder, de gré à gré, le contrat à un autre éditeur. Cependant, si son entreprise est rachetée, le nouveau propriétaire, devient propriétaire des droits d'exploitation. L'auteur ne peut s'y opposer. Il ne peut le faire que s'il apporte la preuve que ce transfert lui cause un préjudice moral ou patrimonial. Dans le même esprit, l'auteur peut refuser un usage publicitaire ou de propagande de ses textes qui entrerait en contradiction avec les idées qu'il exprime.

Usage abusif du droit moral

Les possibilités d'atteinte au droit moral sont multiples. L'auteur n'est pas toujours suffisamment en position de force pour

pouvoir s'y opposer. L'auteur ne peut pas, en principe, jouer de son droit moral pour obtenir une compensation financière. Le droit moral est, en effet, inaliénable. Il peut, en revanche, demander des dommages-intérêts pour atteinte au droit moral.

Un droit perpétuel

Les descendants de l'auteur, même quand ils ne sont plus des ayants droit (parce que l'œuvre est tombée dans le domaine public) peuvent agir au nom du droit moral. Estimant que le film de Vadim intitulé *Les Liaisons dangereuses* ne respectait pas l'œuvre originale, les descendants de Laclos assignèrent le réalisateur en justice. Vadim fut contraint d'appeler son film *Les Liaisons dangereuses 1970.* Quand l'auteur n'a plus de descendants identifiés, une société des amis de l'auteur peut tenter de les remplacer.

Copyright américain et droit d'auteur européen

Le développement qui suit doit beaucoup à l'analyse faite par Emmanuel Pierrat dans *Le Droit du livre*, p. 94 *sq.* Traditionnellement, on oppose le droit américain et le droit européen en relation avec l'absence ou la présence du droit moral. Pour les Américains, l'œuvre serait un produit comme un autre. Celui qui l'a achetée en fait ce qu'il veut. L'idée d'un droit moral qui subsisterait comme un reste de propriété est écarté. À l'opposé, pour le droit européen, la notion de droit moral, telle qu'elle vient d'être définie, conserve toute son importance.

En réalité, les Américains ont adhéré à la Convention de Berne et une loi de 1998 reconnaît à l'auteur un droit de paternité qui s'apparente au droit moral. Par ailleurs, les Européens, ont écarté la notion de droit moral des auteurs de logiciels. Selon Emmanuel Pierrat : « L'opposition copyright/droit d'auteur survit désormais plus dans les esprits que dans les mœurs. »

Compléments sur les droits dérivés

La loi impose la rédaction d'un contrat séparé du contrat d'édition pour les cessions de droits d'adaptation. Sur un plan strictement juridique, cette pratique n'ajoute pas à un contrat qui prévoit cet aspect. L'objectif était de favoriser une prise de conscience de leur importance, notamment aux yeux des auteurs.

De nombreuses maisons d'édition et de nombreux auteurs ne pourraient pas vivre sans les droits dérivés, spécialement les droits audiovisuels. Paradoxalement, il arrive que le livre papier ne soit pas rentable en soi, mais qu'il le devienne grâce aux droits audiovisuels.

Des droits dérivés nouveaux sont apparus récemment. Le droit de **reprographie** (redevances versées par ceux qui photocopient des textes ou taxes sur matériel), de **prêt en bibliothèque** (prêt payé mais non payant) et **droit de copie privée**.

Ce dernier droit s'applique à la reproduction de textes sur des supports électroniques vierges (DVD par exemple). Une taxe est perçue sur ces supports vierges.

Droit d'auteur proportionnel aux ventes

Le forfait est interdit sauf dans quelques cas prévus par la loi. Le droit français repose sur un principe simple : **tout exemplaire vendu doit générer des droits d'auteur**.

> Art. L. 131-4 Elle [la cession] doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

En conséquence, les clauses qui prévoient une absence de droits pour des exemplaires vendus à 50 % pour des raisons de promotion sont abusives. Un éditeur qui vendait des « spécimens » à 50 % a été condamné, cette pratique ayant été considérée par les magistrats comme un moyen frauduleux de tourner la loi sur le prix imposé. Un autre éditeur a été condamné parce que, ayant

vendu un lot d'ouvrages à un club, il avait calculé le montant des droits versés à l'auteur sur le chiffre d'affaires relatif à cette opération et non sur le prix de vente au public qui était le même que dans les librairies. Si l'on interprète la loi avec rigueur, l'auteur doit percevoir des droits sur toutes les recettes y compris les ventes à bas prix.

Quand un club fabrique le livre, on entre dans la catégorie des droits dérivés (l'auteur reçoit la moitié de ce que reçoit l'éditeur).

Le forfait, exception au principe

Le forfait constitue une exception au principe de la rémunération proportionnelle. Il est prévu par deux articles du CPI :

> Art. L. 132.6 En ce qui concerne l'édition de librairie, la rémunération de l'auteur peut faire l'objet d'une rémunération forfaitaire pour la première édition, avec l'accord formellement exprimé par l'auteur, dans les cas suivants.
>
> 1° ouvrages scientifiques et techniques ;
>
> 2° anthologies et encyclopédie ;
>
> 3° préfaces, annotations, introductions, présentations ;
>
> 4° illustrations d'un ouvrage ;
>
> 5° éditions de luxe à tirage limité ;
>
> 6° livre de prière ;
>
> 7° à la demande du traducteur pour les traductions ;
>
> 8° éditions populaires à bon marché.
>
> 9° albums bon marché pour enfants.
>
> Peuvent également faire l'objet d'une rémunération forfaitaire les cessions de droits à ou par une personne ou une entreprise établie à l'étranger.
>
> En ce qui concerne les œuvres de l'esprit publiées dans les journaux et recueils périodiques de tout ordre et par les agences de presse, la rémunération de l'auteur, liée à l'entreprise d'information par un contrat de louage d'ouvrage ou de services, peut également être fixée forfaitairement.

À noter des mentions importantes souvent oubliées :

– « pour la première édition » ;
– « avec l'accord formellement exprimé par l'auteur » ;
– « à la demande de l'auteur pour les traductions ».

On notera aussi l'expression « l'édition de librairie » qui correspond à ce que nous appelons « l'édition traditionnelle » ou « l'édition à compte d'éditeur ».

La première rubrique (« Ouvrages scientifiques et techniques ») est abusive ou du moins doit être interprétée. Celui qui assure seul ou « en collaboration » la rédaction d'un ouvrage scientifique ou technique doit être rémunéré comme un auteur normal.

La deuxième rubrique est équivoque. L'auteur d'une anthologie ou d'une encyclopédie (s'il est seul ou s'il s'agit d'une « œuvre de collaboration ») entre dans le cadre général. Le texte prévoit, en fait, le cas où un ou plusieurs textes de l'auteur sont utilisés dans une anthologie ou une encyclopédie. Nous sommes, pour cet auteur, dans le cas de l'œuvre collective. Sur la différence entre l'« œuvre de collaboration » et l'« œuvre collective », voir page 291.

L'autre article autorisant le forfait est le suivant :

> **Art. L 131-4** La cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre peut être totale ou partielle. **Elle doit comporter pour l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.**
>
> Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivant :
>
> 1° la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;
>
> 2° les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;
>
> 3° les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;
>
> 4° la nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de

> la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité.
>
> 5° (L N. 94-361, 10 mai 1994, art.6) « en cas de cession des droits portant sur un logiciel » ;
>
> 6° dans les autres cas prévus au présent code [article L 132. 6 cité plus haut].

Cet article concerne, en particulier, les œuvres collectives qui mettent en, jeu de nombreux auteurs, dont les textes sont parfois repris, abrégés, mis à jour par d'autres collaborateurs et où une rémunération proportionnelle devient irréalisable.

Condamnation de la pratique des droits à 0 %

Tout exemplaire vendu doit entraîner une rétribution de l'auteur. De nombreux éditeurs s'ingénient à contourner principe de base du droit français. Certains d'entre eux prévoient dans le contrat que l'éditeur ne versera pas de droits sur les 1 000 premiers exemplaires ou sur les 500 premiers exemplaires. Dans le stock de contrats d'éditeurs fournis par mes correspondants, il s'en trouve même un qui ne prévoit pas de droits sur les 5 000 premiers exemplaires. Cette façon de procéder est condamnée par les tribunaux. Même s'il a signé un contrat comprenant cette clause, l'auteur peut se retourner contre l'éditeur. C'est ce qu'ont fait notamment plusieurs auteurs publiés par les éditions L'Harmattan qui ont obtenu réparation et fait lourdement condamner l'éditeur.

L'éditeur qui ne verse pas de droits sur un certain nombre d'exemplaires se simplifie beaucoup la vie pour ce qui est de la comptabilité. Il en est même qui, une fois le premier tirage épuisé, réimpriment avec l'achevé d'imprimé de la première édition, ce qui leur permet de continuer à ne pas verser de droits une fois dépassé le chiffre prévu au contrat. L'impression numérique qui permet des petits tirages difficiles à contrôler favorise cette tendance à se moquer des auteurs.

Le Code des usages est beaucoup plus précis que la loi sur ce point :

> Les droits perçus par l'auteur sont calculés, **dès le premier exemplaire vendu**, sur le prix public hors taxes du livre.

Assiette du droit : prix public hors taxes

L'assiette du droit (le prix sur lequel s'applique le pourcentage) est le prix public hors taxes. L'usage consistant à appeler ce prix le « prix fort » tend à disparaître. Le « prix public » est le prix imposé, même quand le libraire consent la marge autorisée (5 %).

La jurisprudence a un peu flotté en ce qui concerne les taxes, mais l'accord s'est établi pour considérer que l'assiette du droit est le prix public **hors taxes**. Ces taxes étant de 5, 5 % pour les livres, la différence avec le prix TTC n'est pas très importante. Il en va différemment pour les produits audiovisuels, et les versions électroniques pour lesquels la TVA est de 19, 6 %.

Seuil minimal pour le pourcentage

Sur la question du pourcentage, la loi n'est pas très précise puisqu'elle ne parle que d'une « rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation ». Le Code des usages ne va pas beaucoup plus loin :

> « Le pourcentage est convenu librement entre les parties, mais ne doit pas être dérisoire. »

Pour les pourcentages à accepter, il faut distinguer une fois encore le littéraire et le documentaire.

Écriture de création

Ce qui suit participe des usages et non d'un texte de loi. Pour le littéraire, le droit pour l'édition courante est généralement de 10 %. L'auteur peut accepter 8 %, mais seulement dans le cadre d'un droit progressif. Par exemple, 8 % jusqu'à 3 000 exemplaires, 10 % jusqu'à 10 000 et 12 % au-dessus. L'auteur participe au risque en cas d'échec, mais aussi au succès en cas de réussite.

Écriture d'information

Le droit au départ peut être de 6 ou de 8 %. Le pourcentage est souvent progressif : par exemple 6 % jusqu'à 10 000, 8 % jusqu'à 25 000 et 10 % au-delà. Les chances de fortes ventes étant plus nettes que pour le littéraire, cette progressivité fait converger les intérêts de l'auteur et ceux de l'éditeur. L'auteur acceptera plus facilement un pourcentage faible quand il a manifestement des chances de se rattraper sur le nombre d'exemplaires vendus.

L'auteur à succès

Quand l'auteur connaît un grand succès, le rapport de force bascule et l'auteur devient exigeant. Il peut exiger beaucoup plus que 10 %. Il y a cependant des limites, ne serait-ce qu'économiques, que l'éditeur refusera de dépasser. Il ne peut pas dépasser 18 %.

L'auteur à succès joue souvent les divas et fait souffrir son éditeur. On en vient à se demander s'il n'y a pas une composante sadomasochiste à l'arrière-plan du métier d'éditeur puisque celui-ci est souvent un bourreau pour les sans-grades mais aussi la victime des auteurs qui se trouvent en haut de l'affiche.

Caractère acquis ou non de l'à-valoir

Sur un plan strictement juridique, l'à-valoir est une avance remboursable. Il est toujours calculé en fonction d'un chiffre de vente considéré comme assuré. Mais, à s'en tenir à la loi, et non aux usages, l'éditeur pourrait demander son remboursement dans le cas d'un échec complet. Il est donc bon de préciser, dans le contrat, le caractère acquis de l'à-valoir.

Cet à-valoir est souvent versé en plusieurs fois. Pour certains éditeurs en deux fois :

- à la signature ;
- à la remise (ou l'acceptation) du manuscrit.

Ou,

– à la signature ;
– à la publication.

D'autres éditeurs optent pour une répartition en trois temps :

– à la signature ;
– à la remise (ou l'acceptation) du manuscrit ;
– à la publication.

Il faut noter que « acceptation » du manuscrit ne signifie pas « remise du manuscrit ». Ce point est épineux, mais l'éditeur peut estimer que le texte remis ne répond pas aux exigences de l'engagement et demander à l'auteur de retravailler.

Pour le respect de la clause du contrat sur le caractère acquis de l'à-valoir, il faut distinguer deux cas : celui où l'auteur est défaillant et celui ou l'éditeur ne remplit pas ses obligations.

Auteur défaillant

Dans le cas où l'auteur est défaillant, deux situations peuvent se présenter :

– l'auteur ne remet pas le manuscrit ;
– l'auteur remet un manuscrit qui n'est pas jugé « acceptable ».

Quand l'auteur ne remet pas le manuscrit promis, il doit rembourser l'à-valoir. L'éditeur peut accepter de signer un autre contrat sur lequel cet ancien à-valoir sera reporté. Mais les éditeurs n'aiment pas les auteurs peu fiables, la parution d'un livre mettant en jeu des mécanismes parfois lourds.

Quand l'auteur ne remet pas un manuscrit jugé acceptable, deux cas de figure peuvent se présenter :

– il accepte de retravailler son texte dans un délai court ;
– il refuse.

Dans le cas où le texte retravaillé dans les délais prescrits est jugé acceptable, l'auteur rentre dans le rang et le processus normal suit son cours. Si l'auteur refuse de reprendre son texte ou si la nouvelle mouture est jugée inacceptable, la situation devient conflictuelle. L'éditeur doit faire la preuve de la non-adéquation du travail remis avec ce qui avait été promis. Il n'est pas toujours facile de trouver des critères objectifs. L'éditeur ne cherche pas toujours à récupérer le premier à-valoir, mais, évidemment, il ne verse pas les suivants. L'auteur peut plaider, mais vu la faiblesse de la somme en jeu, les frais d'avocat et le temps perdu vont rendre l'opération peu rentable ou déficitaire.
Pour le non-respect des délais par l'auteur, voir page 311.

Éditeur défaillant

Quand l'éditeur ne publie pas le livre pour une raison quelconque, qui est de son fait, le ou les à-valoir versés restent acquis à l'auteur. C'est l'un des rares cas où la faillite de l'éditeur est favorable à l'auteur. Pour le cas où l'éditeur n'a pas publié dans les délais prévus au contrat, la loi n'est pas précise. Pour la marche à suivre, se reporter à la rubrique « Obligation de publier », page 300.

Sur la compensation inter-titres

La pratique consistant à opérer une compensation entre les différents à-valoir est, sur le plan des principes, abusive. Cette pratique concerne un auteur qui a plusieurs titres chez un même éditeur dont certains marchent et d'autres ont moins de succès. L'éditeur va retrancher de l'ensemble des droits versés la part de l'à-valoir des ouvrages à faible vente qui n'a pas été couverte par les ventes. Il agit donc comme s'il avait versé un à-valoir global.

Cette procédure n'est cependant pas illégale si elle fait l'objet d'une clause du contrat. Le code des usages prévoit de la limiter à des cas très particuliers. L'auteur évitera de signer un contrat comportant une telle clause. La compensation inter-droits (directs et dérivés) ne pose pas vraiment de problèmes.

La passe est interdite

La passe est une pratique malhonnête, mais répandue jusqu'à il y a peu, qui consiste à procéder d'office à un abattement de 10 % sur les ventes. Ainsi, pour un tirage de 15 000 exemplaires, il n'en apparaîtra que 13 500 dans les stocks. Pour les 1 500 premiers exemplaires vendus, l'auteur ne touche rien.

Cette pratique remonte à une époque où les éditeurs payaient des droits calculés sur les chiffres du tirage et non, comme aujourd'hui sur celui des ventes. Avec les techniques de l'époque, la proportion des malfaçons était nettement plus importante qu'aujourd'hui. Les ouvrages non commercialisables étaient appelés les « défets ». Par ailleurs, les ouvrages en stock pouvaient être détériorés pour différentes raisons : incendie, inondation, « critique rongeuse des souris », etc. La passe ne se justifie plus aujourd'hui puisqu'elle s'applique à des exemplaires en réalité vendus.

Une lecture stricte de la loi conduit à refuser la passe. Le Code des usages de 1981, condamnait déjà cette pratique, mais il ne s'agissait pas d'une loi et de nombreux éditeurs ont continué à la pratiquer. Les tribunaux cependant la condamnent systématiquement avec des effets rétroactifs qui varient. En conséquence, elle tend à disparaître des contrats. Le fait pour l'éditeur d'accepter sa disparition pour les anciens contrats mais en diminuant le pourcentage pour des contrats déjà signés est abusif.

Déclaration du tirage obligatoire quand absence d'à-valoir

L'obligation de mentionner le tirage dans le contrat quand il n'y a pas d'à-valoir (Art. L. 132-10) pose des problèmes qui sont étudiés au chapitre suivant.

Versions électroniques rémunérées

La justice a tranché. Un éditeur papier ou un journal qui vend la version électronique d'un texte doit rémunérer son auteur.

L'œuvre de collaboration

Il importe de distinguer l'**œuvre de collaboration** de l'**œuvre collective.** Il sera nécessaire de s'arrêter aussi sur l'**œuvre composite.**

L'œuvre de collaboration est une œuvre « à laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ». L'ensemble des auteurs est souvent désigné par la mention « l'auteur » dans les contrats. Ce contrat, dans la partie consacrée au pourcentage, prévoit la part allouée à chacun des auteurs.

L'œuvre de collaboration tombe dans le domaine public 70 ans après la mort du dernier auteur survivant (des auteurs figurant au contrat évidemment). À part le fait que la mention « l'auteur » désigne plusieurs personnes, l'œuvre de collaboration entre dans le cadre général.

L'œuvre collective

Pour bien conserver à l'esprit ce qu'est l'œuvre collective, il faut penser à l'exemple le plus typique qu'est une encyclopédie. Ce genre d'ouvrage, pour le cas le plus fréquent, repose sur la collaboration de plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de collaborateurs.

Pour la loi, l'œuvre collective est une œuvre entreprise à l'initiative de l'éditeur et donc généralement d'une personne morale. Cet éditeur demande la rédaction d'une partie ou d'un chapitre à de multiples auteurs afin d'aboutir à un livre. L'œuvre collective appartient à l'éditeur et les règles du contrat d'édition ne s'appliquent pas aux nombreux collaborateurs qui ont fait

chacun une partie de l'ouvrage. La loi admet que, dans ce cas, les auteurs soient payés au forfait pour la part qu'ils ont prise à la réalisation de l'ouvrage.

Cette exception au principe essentiel d'un pourcentage sur les recettes s'explique facilement. La gestion des droits, selon la méthode normale, pour une œuvre mettant en jeu un très grand nombre de collaborateurs, est tout simplement impossible. Et cela d'autant plus qu'une encyclopédie est en constant renouvellement.

Une œuvre collective entre dans le domaine public 70 ans après sa publication. Chaque édition nouvelle (et non une réédition à l'identique) est considérée comme une œuvre originale.

Usage malhonnête de la notion d'œuvre collective

Des éditeurs (douteux) désireux d'échapper à la loi sur le droit d'auteur ont procédé de manière à transformer une œuvre de collaboration en œuvre collective. Pour y parvenir, ils présentent comme auteur du livre un ensemble de spécialistes qui ont contribué à l'élaboration de l'ouvrage : rédacteurs, préfacier, documentaliste (s), maquettiste, iconographe (s), etc. Cette procédure permet de diluer la création entre un grand nombre de professionnels alors, qu'en réalité, le livre ne résulte que du travail de quelques auteurs, lesquels méritent le statut de coauteurs d'une œuvre de collaboration.

Il est difficile de dire avec précision à partir de quel nombre de rédacteurs l'œuvre passe de la catégorie des *œuvres de collaboration* à celle des *œuvres collectives*. En réalité, comme cela a été vu plus haut, la nature de l'œuvre ne tient pas, à proprement parler, au nombre des collaborateurs, mais à la possibilité d'évaluer avec précision la part de chacun et de d'organiser la rétribution en conséquence. Par ailleurs, pour toute une catégorie d'ouvrages, la multiplicité des auteurs entraîne une grande disparité. L'éditeur, pour rendre l'ensemble homogène est obligé de faire appel à un

coordonnateur ou à un directeur de collection qu'il est bien obligé de payer au pourcentage. Il revient, par ce biais, au moins partiellement, dans le cadre général.

L'attitude ferme des tribunaux face à ce type de comportement consistant à considérer une œuvre de collaboration comme une œuvre collective fait qu'il est un peu passé de mode.

L'œuvre composite

L'**œuvre composite** correspond à une œuvre mettant plusieurs œuvres à contribution. Il s'agit d'une œuvre nouvelle qui incorpore une ou des œuvres préexistantes.

> **Art. L. 113-2** Est dite composite, l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans collaboration de l'auteur dans cette dernière.

Le cas classique est l'anthologie ou l'adaptation d'un livre au cinéma ou au théâtre. Le film ou la pièce sera une œuvre nouvelle, originale même, mais qui s'appuie sur une autre œuvre.

Dans le cas d'une anthologie thématique ou centrée sur un auteur, l'œuvre composite sera la propriété de l'auteur-rassembleur pour ce qui est de l'idée de départ, du choix et de l'agencement des textes. Son éditeur aura évidemment, le cas échéant, demandé les autorisations nécessaires et versé les droits de reproduction aux éditeurs propriétaires des textes cités. La propriété des droits d'exploitation des textes originaux reste, cela va de soi, à leur premier éditeur.

Limites du droit de préférence

L'éditeur qui a misé sur un auteur et donc pris des risques (en investissant) peut vouloir préserver l'avenir. Pour éviter que, une fois le succès venu, cet auteur, dont il aura assuré les débuts, aille publier ailleurs, il peut inclure dans le contrat une clause par laquelle il se réserve les prochains livres de son poulain. Une

première limite à ce « droit de préférence » est stipulée d'une façon claire par la loi : il n'est pas possible d'engager un auteur pour le reste de son œuvre.

> **Art. L. 131-1** La cession globale des œuvres est nulle.

Cela dit, il peut user du droit de préférence. Le droit de préférence est le droit que l'éditeur acquiert par contrat de se réserver des productions ultérieures de l'auteur. La loi s'exprime ainsi sur ce point :

> **Art. L. 132-4.** Est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur pour l'édition de ses œuvres futures de genres nettement déterminés.
>
> Ce droit est limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux à compter du jour de la signature du contrat d'édition conclu pour la première œuvre ou à la production de l'auteur réalisée dans un délai de cinq années à compter du même jour.
>
> L'éditeur doit exercer ce droit qui lui est reconnu en faisant connaître par écrit sa décision à l'auteur, dans un délai de trois mois à dater du jour de la remise par celui-ci de chaque manuscrit définitif.
>
> Lorsque l'éditeur bénéficiant du droit de préférence aura refusé successivement deux ouvrages nouveaux présentés par l'auteur dans le genre déterminé au contrat, l'auteur pourra reprendre immédiatement et de plein droit sa liberté quant aux œuvres futures qu'il produira dans ce genre. Il devra toutefois, au cas où il aurait reçu pour ses œuvres futures des avances du premier éditeur, effectuer préalablement le remboursement de celles-ci.

Cet article du CPI suscite plusieurs commentaires :

– le chiffre 5 est une limite maximale ;

– la notion de « genre déterminé » n'est pas toujours facile à cerner ;

– ce texte convient pour l'écriture de création mais beaucoup moins pour tout ce qui relève du documentaire ;

– du fait de la clause **rendant sa liberté à l'auteur après deux refus,** cet article de la loi est relativement facile à contourner.

Limite maximale : 5 manuscrits

Ce chiffre est très élevé. De nombreux contrats se contentent de trois manuscrits et même d'un seul. La question est abordée à plusieurs reprises par la suite. Sans trop anticiper, il est déjà possible de dire que l'éditeur sait qu'une collaboration saine est difficile quand elle repose sur de simples rapports de force. À noter un problème en discussion. Par 5, faut-il comprendre 4 + 1 (quatre titres en plus du titre faisant l'objet du contrat) ou 5 + 1.

Un genre déterminé

Je signe un contrat pour un roman en acceptant la clause de préférence. Je peux très bien signer ailleurs pour un manuel de littérature, une anthologie de poésie ou un guide sur traitement de texte sans même prévenir l'éditeur. Il s'agit d'un autre genre.

Si l'éditeur a des collections dans les autres genres (à rentabilité plus sûre) que celui concerné par un contrat pour une œuvre littéraire, il serait courtois de lui proposer son projet de type documentaire en priorité. Quand il s'agit d'une commande, ce n'est pas indispensable. L'auteur peut cependant le faire dans la mesure où le projet n'a rien de confidentiel.

La définition du « genre déterminé » n'est pas toujours évidente. Ce journaliste signe un contrat pour une série de portraits en relation avec des métiers. Il ne peut pas s'engager pour tout type d'enquête (donc pour un genre), mais seulement pour un livre proche de celui pour lequel il a signé. Il n'est plus question de genre, mais de thème. Nous sommes en présence d'un cas où la situation éditoriale est fondamentalement différente pour l'écriture de création (le littéraire) et l'écriture d'information (le documentaire).

Le littéraire

La clause de préférence est justifiée pour l'écriture de création. Se justifie aussi, pour ce cas, le fait que l'éditeur décide à partir d'un « manuscrit définitif ». L'édition littéraire est un domaine aléatoire, où le risque est grand, et qui ne peut s'envisager que sur le long terme. Un éditeur peut très bien éditer le premier

roman d'un jeune écrivain tout en sachant qu'il n'en vendra pas un grand nombre d'exemplaires. Il le fait parce qu'il a confiance dans ce débutant. Il sait qu'il peut perdre de l'argent pendant vingt ans, mais il espère s'y retrouver un jour. Cet éditeur procède à une sorte d'investissement à long terme. Il serait injuste qu'il contribue pendant des années, voire des dizaines d'années, à l'éclosion d'un talent et qu'il n'en retire pas les fruits.

Toujours pour le littéraire, la nécessité de remettre un manuscrit définitif ou très avancé se justifie. Les raisons pour lesquelles, dans ce secteur, il est difficile de juger à partir d'un texte inachevé ont déjà été exposées. L'auteur, s'il a un autre éditeur sous la main, peut tout au plus négocier le délai d'examen et demander qu'il soit ramené à deux ou même à un mois.

Le documentaire

La clause, figurant dans certains contrats, qui précise que l'éditeur jugera à partir d'un « manuscrit définitif » qu'il garde trois mois sous le coude est aberrante pour le documentaire. Laissons de côté le fait qu'un éditeur (peu scrupuleux) pourrait y piocher à son aise s'il a en chantier un livre dans le genre. Il a été montré que l'on ne terminait pas un livre en écriture d'information avant de le soumettre à un éditeur. Et que dire de la commande ? Comment soumettre au premier éditeur un livre qui n'est pas fait, pour lequel le nouvel éditeur a pu jouer son rôle, et qui ne sera fait que si l'on signe ? Le droit de préférence ne peut donc porter que sur un projet explicité comme il a été conseillé de le faire (fiche projet, sommaire, un chapitre rédigé) et il ne vaut pas pour une commande dont les grandes lignes proviennent de l'éditeur intéressé. Le Code des usages précise que la décision peut être prise à partir d'un synopsis.

> Pour l'exercice du droit de préférence, un ouvrage peu être présenté à l'éditeur, si les parties en conviennent expressément dans leur contrat, sous la forme d'un synopsis détaillé. Dans ce cas-là, l'éditeur aura la faculté de demander des informations complémentaires à l'auteur pour se prononcer sur le synopsis.

Pour la production documentaire, le critère à retenir est celui d'une concurrence possible. En fait, l'idée est déjà contenue dans le caractère « exclusif » de la cession. La précaution prise aura pour but d'éviter le comportement de certains auteurs (peu scrupuleux eux aussi) qui vont replacer la même marchandise sous des formes très proches chez des éditeurs différents. Elle précisera donc seulement que l'auteur s'engage à ne pas traiter le même thème ou un thème proche et, d'une manière plus générale, de signer pour un livre susceptible de faire une concurrence quelconque au livre concerné par le contrat.

Contourner la loi

Tel qu'il est explicité dans certains contrats, cet article du CPI est excessif et même irréaliste, pour le documentaire du moins. Cette rigueur est d'autant plus surprenante qu'il est très facile sur ce point, pour un auteur peu scrupuleux, d'échapper à la loi. Il est possible de le faire :

– en présentant à l'éditeur des ouvrages manifestement impubliables et qu'il sera contraint de refuser ; or deux refus libèrent l'auteur ;

– en publiant ailleurs sous un pseudonyme ou anonymement.

La première de ces possibilités peut se présenter pour le littéraire. Mandiargues qui souhaitait avoir le prix Goncourt publiait chez Robert Laffont (qui avait donc misé sur lui). Or il ne pouvait pas obtenir ce prix puisqu'il est la chasse gardée d'un groupe de quelques éditeurs dont Robert Laffont ne faisait pas partie. L'écrivain va faire savoir à Laffont qu'en cas de refus, il a l'intention de lui soumettre deux textes impubliables. L'éditeur s'incline. Libre d'aller ailleurs, Mandiargues passe chez Gallimard et… obtient le prix Goncourt. L'éditeur à qui l'auteur doit le début de sa carrière peut naturellement se sentir lésé.

Cette façon de procéder peut aussi s'envisager pour le documentaire par une personne dénuée de sens moral. L'autre pratique pour échapper à l'engagement pris par contrat, qui consiste à signer ailleurs sous un pseudonyme se conçoit mal pour le littéraire. L'usage du pseudonyme est difficile à mener de pair avec la gestion d'une carrière, mais il peut se rencontrer. Par contre, il ne pose pas de problèmes pour le documentaire. Il faut tenir compte cependant du fait que tout le monde se connaît dans ce milieu, que les personnels de différents niveaux passent d'une entreprise à l'autre et que les secrets, en conséquence, ne sont pas toujours bien gardés.

Versement des droits dérivés sans attendre la reddition des comptes

Pour la vente des droits dérivés – la vente du titre à un club ou une adaptation pour la télévision par exemple – l'éditeur peut recevoir une somme importante. Il apparaît normal que l'auteur n'attende pas le versement des droits normaux (qui peut avoir lieu un plus tard) pour recevoir sa part (50 %). Le Code des usages a prévu ce point :

> Par accord entre l'éditeur et l'auteur, il peut être convenu que les droits principaux et les droits dérivés et annexes feront l'objet de comptes séparés.
>
> Dans ce cas, la part reversée à l'auteur à la suite de la cession des droits doit être réglée dans le mois suivant l'encaissement.

Cet état des lieux sera continué dans les chapitres suivants, mais avec des rubriques qui s'arrêtent plus spécialement sur les obligations propres à l'éditeur et à l'auteur.

Documentation pages 353-354.

2
OBLIGATIONS DE L'ÉDITEUR

L'éditeur est soumis à un certain nombre d'obligations qui sont :

– obligation d'indiquer dans le contrat le **chiffre du tirage minimum quand il n'y a pas d'à-valoir** ;

– obligation de **publier** ;

– obligation d'effectuer le **dépôt légal** ;

– obligation d'une « **exploitation permanente et suivie** » ;

– obligation de fournir régulièrement un relevé des droits (**reddition des comptes**) et d'effectuer les **versements correspondants** ;

– obligation sur la **date de versement** des droits dérivés ;

– obligation de **prévenir l'auteur en cas de vente à bas prix** des exemplaires en stock à un soldeur ;

– obligation de **prévenir l'auteur dans le cas d'une mise au pilon** d'une partie ou de la totalité du stock ;

– obligation d'un accord **de l'auteur pour transfert du contrat à un autre éditeur**.

Ces obligations sont prévues par le CPI sauf celle sur le versement des droits dérivés qui relève du Code des usages et celle sur le dépôt légal qui est prévue par une loi de 1992.

Obligation de déclarer le tirage minimum

La loi dispose ainsi :

> **Art. L. 132-10.** Le contrat d'édition doit indiquer le nombre minimum d'exemplaires constituant le premier tirage. Toutefois, cette obligation ne s'applique pas aux contrats prévoyant un minimum de droits d'auteur garantis par l'éditeur.

En d'autres termes, l'éditeur n'est pas obligé d'indiquer le chiffre du tirage dans le contrat quand il verse un à-valoir. L'à-valoir, en effet, est souvent calculé en fonction du nombre d'exemplaires dont on peut considérer la vente comme assurée.

Il est à noter que la mention du tirage dans le contrat (qui, pour les commandes, est signé un an ou deux avant la date de publication) pose un problème technique. Ce chiffre dépend des réactions des libraires qui sont testés dans la période précédant la mise en fabrication, du contexte économique, de la situation commerciale de l'éditeur, des produits mis sur le marché par la concurrence et de la façon dont ils ont été accueillis. En fait, il faut examiner ce texte de loi avec soin. L'**éditeur n'est pas obligé de déclarer le chiffre exact du tirage mais celui d'un tirage « minimum ».** Il peut donc très bien mettre le chiffre 1 000 et tirer ultérieurement à 10 000.

L'obligation de publier

L'éditeur qui signe un contrat est obligé de publier l'ouvrage concerné dans un délai prévu par le contrat.

> **Art. L. 132-11.** L'éditeur est tenu d'effectuer la fabrication selon les conditions, dans la forme et suivant les modes d'expression prévus au contrat.
>
> […]
>
> À défaut de convention spéciale l'éditeur doit réaliser l'édition dans un délai fixé par les usages de la profession.

Ce délai conforme aux usages peut aller de 12 à 18 mois. L'auteur, quand il est en position de force, peut obtenir que le délai soit réduit à six mois pour les ouvrages dont l'élaboration

ne prend pas beaucoup de temps. Dans le cas contraire, il peut devoir accepter que le délai soit fixé à 24 mois.

Une fois le délai écoulé, et même, de préférence, quand ce délai approche, l'auteur peut prendre langue avec l'éditeur pour obtenir un engagement formel de publier le livre dans les six mois qui suivent l'expiration du délai. À défaut de cet engagement, il enverra, par lettre recommandée, une mise en demeure. Dans ce courrier, il indiquera que s'il n'a pas reçu un engagement formel ou si le livre n'est pas publié dans les six mois, il considérera le contrat comme caduc (avec donc possibilité d'aller faire le livre ailleurs). La loi dispose ainsi :

> **Art. L. 132-17** […] La résiliation [du contrat] a lieu de plein droit, lorsque sur une mise en demeure de l'auteur, l'éditeur n'a pas procédé à la publication de l'œuvre ou, en cas d'épuisement, à sa réédition.

Le texte n'est pas précis sur les conditions de la mise en demeure. Ce qui est dit plus haut correspond seulement au bon sens. Il est possible de compléter en disant :

– considérer que le contrat devient automatiquement caduc le jour même de l'expiration du délai est excessif. Si l'éditeur a effectivement mis en chantier le livre et s'il ne fait pas preuve d'une mauvaise volonté évidente, il est du bon sens de lui accorder un dépassement. ;

– quand la situation est flottante, il peut être sage de ne pas attendre l'expiration du délai pour demander une assurance formelle de l'éditeur et, en cas de refus, pour le mettre en demeure.

À titre d'exemple d'un prolongement du délai auquel l'auteur n'aurait pas la possibilité de s'opposer ou même n'aurait pas de raison de le faire : si, au moment de la mise en fabrication de ce guide de l'écrivain, l'éditeur apprend qu'un nouveau Code des usages de la profession va être adopté dans les six mois, il peut retarder la publication de telle sorte que l'auteur puisse s'adapter à la nouvelle situation.

Obligation d'effectuer le dépôt légal

Cette question du dépôt légal est envisagée par la loi n. 92-546 du 20 juin 1992. Elle ne pose pas de problèmes. Les services de l'éditeur à C/E sont rodés sur la question. Un peu moins évident pour le C/A d'où la nécessité de vérifier. Sur la manière de procéder, se reporter, page 240 *sq.*, à ce qui est dit à l'autoéditeur qui doit entreprendre les démarches lui-même.

Obligation d'une « exploitation permanente et suivie »

L'éditeur ne peut pas se contenter de faire imprimer un texte et de le conserver dans ses entrepôts. Car, ce faisant, il ne rend pas service à l'auteur et ne joue pas son rôle. Il a une obligation de diffusion et de suivi de cette diffusion. Ce que le texte de loi exprime par l'expression « exploitation permanente et suivie ».

> **Art. L. 132-12** L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale, conformément aux usages de la profession.

Le principe est affirmé, mais reste dans le vague. D'où la difficulté de plaider sur ce point. Le CPI apporte cependant, dans un autre article, une réponse limitée mais précise.

> **Art. L. 132-17** L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraison d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les trois mois.

Dans le cas d'un rapport de force, ce texte de loi fournit le seul moyen qu'a l'auteur de récupérer ses droits sur le texte. Il passe commande du livre à deux libraires en leur demandant de conserver la preuve du refus de servir sans annoncer une réédition proche. Fort de ces deux preuves, il redevient automatiquement propriétaire de son texte et peut l'éditer ailleurs.

L'argument de l'éditeur disant que, s'il ne dispose plus d'une version papier, il laisse disponible une version électronique en ligne n'est pas recevable.

L'évolution des techniques, qui permet des petits tirages à faible coût, peut conduire l'éditeur à procéder à un très petit tirage pour éviter le piège des deux commandes non satisfaites. Le problème n'est pas résolu pour autant puisque cela n'implique pas une « exploitation permanente et suivie ».

Le CPE (Conseil Permanent des Écrivains) a longuement réfléchi sur ce point. La non-présence au catalogue, l'absence d'une reddition des comptes prolongée peuvent être considérées comme signifiant qu'il n'y a pas une « exploitation permanente et suivie ». La résiliation du contrat peut alors être faite à l'amiable ou par voie de justice.

À noter, dans l'article L. 132-12, la présence de l'expression « conformément aux *usages* de la profession » qui revient dans d'autres articles. Il permet de répondre à ceux qui pensent que le Code des usages est un florilège de vœux pieux. Quand la loi renvoie aux usages de la profession, les magistrats peuvent se reporter à ce document qui sert de repère.

Arrangement à l'amiable

La situation n'est pas toujours conflictuelle. Pour le documentaire en particulier, **quand le livre n'est plus au catalogue**, l'éditeur rétrocède facilement les droits. Il suffit que l'auteur en fasse la demande. L'auteur a besoin de cette attestation pour proposer ailleurs le même livre ou un livre qui en utilise des éléments.

Lorsque le titre reste au catalogue, l'auteur peut négocier s'il veut le republier ailleurs. S'il a obtenu le passage dans une collection de poche ou en club, le contrat reste valable puisqu'il s'agit de droit dérivé. Le nouvel éditeur achète les droits pour sa collection. Le premier éditeur reverse à l'auteur la part qui lui revient. Dans d'autres cas, celui assez rare d'une « édition seconde », la situation juridique est assez complexe. En fait, il faudra négocier, et de préférence avec l'aide d'un conseiller juridique.

Obligation d'une reddition des comptes

L'éditeur doit informer régulièrement l'auteur sur l'état de ses ventes et sur la situation de ses droits d'auteur.

> **Art. L 132-13** L'éditeur est tenu de rendre compte.
>
> L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, exiger **au moins une fois l'an** la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant **la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock.**
>
> Sauf usage ou conventions contraires, cet état mentionnera également **le nombre des exemplaires vendus** par l'éditeur, celui **des exemplaires inutilisables ou détruits** par cas fortuit ou force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées par l'auteur.

Point très important et pas toujours respecté, la loi indique que le relevé de droits doit mentionner le chiffre du tirage et des retirages ainsi que l'état des stocks : « *… la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock* ». On ne peut être plus clair.

En général, les comptes sont arrêtés au 31 décembre de l'année civile en cours. Les relevés sont envoyés dans les trois mois qui suivent. Les droits sont payés dans les mois qui suivent. Il faut aussi tenir compte du fait que, pour des grosses structures dont dépendent des milliers de contrats, la gestion de ce secteur est lourde. Le CPE a élaboré un document, cité en bibliographie, qui permet aux auteurs et aux éditeurs débutants d'y voir plus clair.

Difficulté de vérifier

Un article de loi donne à l'auteur la possibilité de vérifier les comptes de l'éditeur :

> **Art. L. 132-14.** L'éditeur est tenu de fournir à l'auteur toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes.
>
> Faute par l'éditeur de fournir les justifications nécessaires, il y sera contraint par le juge.

Cependant, tout auteur qui souhaiterait mettre le nez dans la comptabilité de son éditeur serait immédiatement considéré comme *persona non grata*, ce qui signifie qu'il peut aller gratter ailleurs. Si le juge s'en mêle, il peut obtenir des résultats, mais cela signifie que la rupture est consommée.

Date pour versement des droits dérivés

Ce point a été évoqué à l'occasion de l'étude des principes page 298.

Obligation de prévenir l'auteur dans le cas d'une vente à bas prix

Dans le cas où le livre se vendant mal, l'éditeur décide de le céder à bas prix à un soldeur, il doit, au préalable, prévenir l'auteur, et lui proposer d'acheter la totalité ou une partie du stock au même prix que celui qui a été consenti au soldeur. Sauf accord contraire, l'auteur ne pourra pas vendre les livres sans masquer la marque de l'éditeur d'origine. Il pourra le faire en utilisant un autocollant ou en changeant la couverture.

Obligation de prévenir l'auteur dans le cas d'une mise au pilon

L'éditeur doit prévenir l'auteur en cas de mise au pilon de l'ouvrage. Il lui offre généralement la possibilité d'acquérir à bas prix le nombre d'exemplaires qui lui convient. Dans ce cas, les éditeurs proposent souvent à l'auteur de lui fournir, à titre gracieux un nombre d'exemplaires qui peut être important. Il suffit que l'auteur vienne les chercher et s'engage à ne pas les revendre.

Obligation de prévenir l'auteur pour un transfert de contrat

Sur ce point, déjà évoqué à l'occasion du droit moral, il suffit d'examiner le texte de la loi.

> **Art. L. 132-16.** L'éditeur ne peut transmettre, à titre gratuit ou onéreux, ou par voie d'apport en société, le bénéfice d'un contrat d'édition à des tiers, indépendamment de son fonds de commerce, sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de l'auteur.
>
> En cas d'aliénation du fonds de commerce, si celle-ci est de nature à compromettre gravement les intérêts matériels ou moraux de l'auteur, celui-ci est fondé à obtenir réparation même par voie de résiliation du contrat.
>
> Lorsque le fonds de commerce d'édition était exploité en société ou dépendait d'une indivision, l'attribution du fonds à l'un des ex-associés ou à l'un des co-indivisaires en conséquence de la liquidation ou du partage ne sera en aucun cas, considérée comme une cession.

Deux choses ressortent de ce texte :

– l'éditeur ne peut « vendre » un auteur à un confrère sans un accord préalable avec cet auteur ;

– l'auteur peut passer chez un autre éditeur seulement dans le cas où la société dont il dépend a été rachetée (notamment à l'occasion d'une faillite).

Dans ce cas, il ne peut mettre son veto que s'il apporte la preuve qu'il subit un préjudice du fait de ce transfert, ce qui n'est pas évident.

Les obligations de l'éditeur sont donc multiples et à chacune d'entre elles correspond un droit de l'auteur. Mais l'auteur, de son côté, est tenu de respecter un certain nombre de principes qui seront étudiés dans le chapitre suivant.

Documentation page 353-354.

3
DROITS ET OBLIGATIONS DE L'AUTEUR

Les droits de l'auteur étudiés sont :

– droit de **divulguer l'œuvre** ou de ne pas le faire ;
– droit de **repentir** ou de retrait ;
– droit au **respect de l'œuvre** ;
– droit de faire connaître sa **paternité** de l'œuvre ou de ne pas le faire.

Les obligations de l'auteur sont :

– dans le cas d'une commande, remise d'un **manuscrit conforme** aux prescriptions du contrat dans le **délai prévu** ;
– **absence de propos diffamatoires** ou **interdits** par la loi ;
– respect du **caractère exclusif** de la cession à l'éditeur ;
– obligation éventuelle, dans certaines limites, de **réserver ses productions** ultérieures à l'éditeur ;
– **acceptation des choix techniques** de l'éditeur ;
– acceptation de participer à la **promotion** ;
– **discrétion** par rapport au projet en cours.

Droit de divulguer l'œuvre ou de ne pas le faire

Il n'est pas possible de publier une œuvre à l'insu de l'auteur. Il n'est pas possible non plus de le faire sans l'accord de ses ayants droit.

> **Art. L. 121-12.** – L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Sous réserve des dispositions de l'article L. 132-24, il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci.

Ce droit s'applique, même après que l'œuvre est passée dans le domaine public, aux descendants ou légataires de l'auteur pour lesquels l'article cité entre dans le détail. Le CPI étend ce droit aux recueils de textes. Le mot « auteur » peut, comme ailleurs, désigner les ayants droit ou le groupe des auteurs travaillant pour une œuvre de collaboration.

> **Art. L. 121-8. –** L'auteur seul a le droit de réunir ses articles et ses discours en recueil et de les publier ou d'en autoriser la publication sous cette forme.
>
> Pour toutes les œuvres publiées ainsi dans un journal ou recueil périodique l'auteur conserve, sauf stipulation contraire, le droit de les faire reproduire ou de les exploiter, sous quelque forme que ce soit, pourvu que cette reproduction ou cette exploitation ne soit pas de nature à faire concurrence à ce journal ou à ce recueil périodique.

C'est le seul point du CPI où cette notion de « concurrence » possible est évoquée. Les magistrats peuvent cependant la prendre en compte pour d'autres situations.

Il existe cependant des limites à ce droit de non-divulgation.

> **Art. 121-13. –** En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit de divulgation de la part des représentants de l'auteur décédé visés à l'article L. 121-2, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Il en est de même s'il y a conflit entre lesdits représentants, s'il n'y a pas d'ayant droit connu ou en cas de vacance ou de déshérence.
>
> Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé de la culture.

À titre d'exemple, si les ayants droit de Laclos souhaitaient interdire des rééditions des *Liaisons dangereuses*, ils n'obtiendraient certainement pas gain de cause.

Droit de repentir

L'auteur peut décider de retirer du marché un livre pour lequel il avait cédé les droits et qui a été publié.

> **Art. L. 121-4.** – Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut cependant exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement ce cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer.

La loi prévoit que si l'auteur revient sur sa décision de retrait, il est obligé d'offrir ses droits d'exploitation en priorité à l'éditeur d'origine.

Droit au respect de l'œuvre

Le droit au respect de l'œuvre est l'un des éléments du droit moral. Il en a donc les caractéristiques (inaliénable, pas limité dans le temps, personnel mais transmissible) :

> **Art. L. 121-1.** – L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre.

On se reportera à tout ce qui a été dit sur le droit moral. Un exemple amusant relatif à la musique est fourni par un jugement condamnant un fabricant de téléphones portables qui, pour sonnerie, avait utilisé une mélodie déposée.

Droit à la paternité de l'œuvre

L'auteur peut exiger la mention de son nom. Celui-ci figure en général sur la page de couverture et sur la page de titre. Mais il peut aussi exiger l'anonymat ou le recours à un pseudonyme. Ce droit relatif à la mention du nom vaut aussi pour les extraits et les citations. L'auteur qui a publié anonymement ou sous pseudonyme conserve le droit de révéler qu'il est l'auteur de l'œuvre. Il va de soi qu'il doit en apporter la preuve dans le cas où l'éditeur n'a pas négocié avec lui.

L'écrivain fantôme

Pour y voir clair, il faut distinguer des pratiques honnêtes comme le recours à un *co-rédacteur*, un *documentaliste*, un *correcteur* et celle, douteuse, qui consiste à s'en remettre à un *réécriveur* ou à un *nègre*.

Commençons par les honnêtes gens. Un champion sportif qui, comme toute personne célèbre, est tanné par les éditeurs pour qu'un livre paraisse avec sa signature. Il s'associe avec un journaliste qui l'interroge, lui soumet ses textes, discute avec lui. L'un a fourni son expérience, parfois des formulations intéressantes, l'autre sa technique. Un livre sort avec en évidence le nom de la vedette et avec la mention de celui qui a tenu la plume sur la page de titre à défaut de l'être sur la une de couverture. Rien à dire.

Un homme politique veut écrire un livre sur un personnage historique. Cela demande du temps et les hommes politiques sont toujours occupés. Notre homme politique peut rémunérer un documentaliste ou plusieurs pour, en suivant ses directives, aller chercher la documentation dans des livres difficiles à trouver ou dans des revues (pas dans les archives tout de même). Il assure le travail de rédaction. Pour le toilettage orthographique et stylistique, il fait appel à un correcteur. Nous restons entre gens de bonne compagnie.

Hypothèse moins reluisante, notre homme politique pressé écrit un torchon infâme qu'il faut réécrire. On parlera d'un *rewriter* que rien n'empêche d'appeler un réécriveur. Nous sommes déjà dans la négritude puisque le signataire va se parer de la plume d'un autre. L'affaire devient franchement douteuse surtout si le nom de ce collaborateur n'apparaît pas.

Enfin le nègre (*ghost writer* en anglais) à l'état pur. Il écrit. Un autre signe. Son nom n'apparaît pas alors qu'il est l'auteur réel. L'éditeur et l'« auteur » peuvent s'installer rue de la grande truanderie.

Ce droit à la paternité de l'œuvre peut poser des problèmes dans le cas où la rédaction a été confiée à un « nègre », le mot étant pris dans son sens strict d'écrivain prête-nom : **personne qui écrit intégralement l'ouvrage signé par un autre.**

Le nègre dont le nom n'est pas mentionné peut se rebiffer. Mais la seule chose sûre qui découlera de cette révolte est qu'on ne l'embauchera plus. En général, il se contente, quand il n'a plus besoin de ce métier, de faire allusion à son travail de prête-nom en restant dans le flou. À noter l'obligation de payer le nègre au pourcentage même si le contrat a été signé en dehors du territoire français.

Respect des délais par l'auteur

Lorsque l'auteur ne remet pas le texte dans les délais prévus par le contrat, la solution dépend de l'état psychologique de l'éditeur et de sa situation économique.

Quand l'éditeur continue de croire au projet et quand sa situation économique est saine, il peut accepter un dépassement du délai. Il va négocier, houspiller son auteur. En général les choses s'arrangent. Mais si l'éditeur commence à être moins motivé ou si sa situation économique s'est détériorée, il va en profiter pour mettre fin au contrat. Il peut le faire même pour une œuvre de collaboration dont un seul des auteurs est défaillant.

Diffamation et propos interdits

En termes simples, l'auteur s'engage à ne rien écrire qui puisse conduire l'éditeur devant les tribunaux. Cet extrait d'un contrat qui suit de près le texte de loi fait bien le tour de la question : « *Il* [l'auteur] *garantit également que son œuvre ne contient rien qui puisse tomber sous le coup des lois et autres dispositions relatives à la diffamation et à l'injure, à la vie privée et au droit à l'image, à l'atteinte aux bonnes mœurs ou à la contrefaçon.* »

Respect du caractère exclusif de la cession

On ne peut pas vendre deux fois la même chose. Il faut distinguer le droit de préférence qui porte sur une œuvre du même genre (mais qui peut être radicalement différente) du manquement au principe de l'exclusivité (qui consiste à vendre ailleurs le texte cédé ou un texte lui empruntant d'une façon évidente des éléments).

Obligation de réserver à l'éditeur quelques-unes des œuvres ultérieures

La question du « pacte de préférence » a été traitée page 293 *sq*. Un éditeur qui a pris en compte nos remarques sur l'impossibilité d'appliquer strictement la loi à propos du droit de préférence pour le documentaire formule cette obligation ainsi : « *Dans le cas où l'auteur serait amené à travailler avec d'autres éditeurs sur des ouvrages de la même mouvance que celui publié par lui chez l'éditeur, il consultera ce dernier avant de s'engager par contrat*. » Ce texte en fait, introduit comme critère la notion d'une concurrence possible.

Nous avons vu aussi l'interdiction faite à l'éditeur d'engager l'auteur pour l'ensemble de son œuvre. Il est donc impossible à un éditeur de prendre un auteur totalement sous sa coupe pour le reste de sa vie, même s'il lui fait des propositions financières très intéressantes. Libre à l'auteur de s'en remettre entièrement à un éditeur comme l'a fait Gilbert Cesbron avec Robert Laffont ou Julien Gracq avec Corti.

Acceptation des choix techniques de l'éditeur

Le format, la couverture, la maquette, le nombre de volumes, le chiffre du tirage, la date de parution (dans la limite des délais prévus), les modalités de la promotion, et tous les choix techniques en général, sont du ressort de l'éditeur. L'auteur peut faire des propositions ou être consulté, mais la décision ne lui appartient pas.

Obligation de participer à la promotion

Certains contrats précisent que l'auteur se tiendra disponible pour la promotion. Ce point n'est pas exigé par la loi et la plupart des éditeurs n'éprouvent pas le besoin de le mentionner. Il ne paraît pas abusif. L'auteur comprend généralement que son intérêt doit le pousser à contribuer au succès du livre. Et s'il n'est pas doué pour ça, on ne gagnera rien à le forcer. En général, les auteurs ne rechignent pas à cette collaboration post-publication qui leur change les idées après la période de création (amusant pendant une semaine me dit un romancier de mon entourage). Cela concerne notamment les salons et les séances de dédicace. Il va de soi que si l'éditeur demande à un auteur d'être présent trois jours sur le stand d'un salon, il prendra à sa charge les frais de transport et d'hébergement.

Discrétion sur le travail en cours

L'auteur qui répond à une commande est tenu à la discrétion sur le projet. Simple vérité de bon sens. D'une manière générale, il évitera tout ce qui peut nuire à son employeur à qui il a promis (Art. L. 132-8 souvent rappelé dans les contrats) l'« exercice paisible » des droits d'exploitation qu'il a acquis.

Cas particulier d'un directeur de collection

Il est des cas où la direction de la collection est fictive ou quasiment fictive. Cela se rencontre spécialement dans l'édition scolaire où l'on intéressera un inspecteur qui renseigne l'éditeur sur ce qui se passe dans les bureaux du ministère où l'on élabore les programmes et qui peut contribuer à la bonne vente de l'ouvrage. Mais, le plus souvent, la direction est effective. Le directeur de collection a même un rôle créateur dans la mesure où il conçoit des projets ou des « produits » ; dans les cas aussi où il amène un auteur à modifier son projet initial. Il a alors un statut d'auteur.

Il est astreint aux mêmes obligations que l'auteur et a les mêmes prérogatives.

Du point de vue de la rémunération, il est salarié (assez rarement) ou payé au pourcentage ou les deux. S'il fait un livre dans la collection qu'il dirige, seul ou « en collaboration », il est payé comme les autres auteurs. En général, son pourcentage de directeur de collection vaut même pour les livres parus dans sa collection dont il est l'auteur. Quand son rôle de directeur de collection a été effectif, on peut estimer qu'il conserve sur l'ouvrage un droit qu'il peut faire valoir si le titre passe chez un autre éditeur.

À noter que lorsque l'auteur n'est qu'un exécutant, dans un cadre précis et élaboré fourni par l'éditeur ou le directeur de collection, il conserve son statut d'auteur et tous ses droits sur l'œuvre.

Documentation page353-354.

4
AVANT LA SIGNATURE DU CONTRAT

Il est nécessaire pour comprendre ce chapitre d'avoir lu les trois chapitres précédents. Il ne sera pas procédé à un renvoi chaque fois qu'est abordée une notion qui peut être ignorée du lecteur. Je distinguerai :

– ce qu'il faut refuser ;
– ce qui relève de l'éditeur ;
– ce qui peut se négocier.

Ce qu'il faut refuser

Il faut refuser,

– la **passe** ;
– l'**assiette du droit établie sur autre chose que le prix public hors taxes** ;
– un **pourcentage de 0 % sur un certain nombre d'exemplaires** ;
– une **clause sur le droit de préférence mal rédigée** ;
– l'**absence de droits sur les exemplaires vendus à 50 %** ;
– des **frais pour les droits dérivés** ;
– une compensation entre les différents à-valoir sauf situation exceptionnelle prévue par le Code des usages.

La passe

Les contrats comportant une clause relative à la passe ou à un abattement du même genre sont de plus en plus rares. Il faut barrer l'article le cas échéant. L'éditeur n'insistera pas puisqu'il sait que la passe est systématiquement condamnée par les tribunaux.

La présence d'un article sur la passe ou qui, éventuellement sans employer le terme, prévoit un abattement de 10 %, doit fonctionner comme un clignotant. Celui qui essaie de truander pour les petites choses essaiera aussi de truander pour les grandes. La passe n'est d'ailleurs pas une petite chose puisqu'elle constitue une réduction (au départ !) de 10 % des exemplaires vendus. Un éditeur pour qui j'ai travaillé une vingtaine d'années a ainsi réussi à ne pas me payer entre 40 et 50 000 livres.

L'assiette du droit

L'assiette du droit est le *prix fort* c'est-à-dire le prix public HT. Tout contrat prévoyant un calcul des droits sur autre chose doit être refusé. Ce type de contrat avec calcul des droits d'auteur à partir du chiffre d'affaires est d'ailleurs devenu rare, les tribunaux s'étant toujours montrés fermes.

Pourcentage à 0 %

Une clause prévoyant une absence de droits sur les 1 000 ou même sur les 500 premiers exemplaires doit être refusée pour la simple raison que celui qui introduit un tel article dans le contrat est un hors-la-loi. Tout exemplaire vendu au-dessus du prix de revient doit générer des droits. Même s'il a signé un tel contrat, même si cette clause a été ajoutée, manuscrite, sur un contrat type, l'auteur peut remettre ce point en question après coup et faire condamner l'éditeur.

Clause de préférence mal rédigée

Pour ce qui est des principes, se reporter page 293. En ce qui concerne le documentaire, un éditeur intelligent acceptera une clause très ouverte et ne se rapportant qu'à des ouvrages susceptibles de faire concurrence au livre qui a fait l'objet du contrat.

Il pourra même laisser de côté cette clause de préférence en partant du principe, qu'en ces matières, l'union libre est préférable au mariage forcé. À propos de cet abandon de la clause de préférence, il sait aussi que, toujours dans le documentaire, elle est facile à tourner.

Quand, usant d'un pseudonyme, l'auteur fait paraître ailleurs un livre ressemblant beaucoup au premier, on entre dans le cadre du plagiat. Un plagiat paradoxal puisque c'est l'auteur lui-même qui, sous un prête-nom, se plagie lui-même. Il manque en fait, dans ce cas, au caractère exclusif de la cession.

Refus de l'absence de droits sur exemplaires à 50 ‰

Certains modèles de contrat, et donc certains contrats, proposent une absence de droits sur les exemplaires vendus à 50 % pour la promotion. Cette clause pour des raisons qui ont été expliquées n'a pas lieu d'être. Il ne faut pas l'accepter. J'aurais eu tendance à proposer l'acceptation d'un refus de droits si les livres sont vendus à 25 % du prix public ou moins. Un des spécialistes, relecteur de ma prose, estime que je rêve. Mais je trouve dans le contrat proposé par l'un des plus grands éditeurs de la place une clause qui y correspond : « En cas de vente en solde, l'Éditeur versera à l'Auteur une rémunération égale à un taux de 8 % (huit pour cent) appliqué au montant du prix de cession hors taxes encaissé auprès du soldeur, à moins que celui-ci ne soit inférieur au quart du prix de vente public hors taxes en France, auquel cas aucun droit ne sera dû à l'Auteur. » Un autre spécialiste estime que même cette restriction est excessive. À ses yeux, toute recette, quelle qu'elle soit doit entraîner une rétribution pour l'auteur.

Frais pour droits dérivés

Pour les droits dérivés, le partage des droits se fait sur la base de 50/50 : moitié pour l'éditeur, moitié pour l'auteur. Dans certains cas, un pourcentage de frais (15 % par exemple) est, par contrat, ajouté à la part de l'éditeur. Le partage de ces droits se fait alors sur la base de 42,5 % auteur/57,5 % éditeur (les 15 % s'appliquant

avant le partage). Cette clause d'un pourcentage pour les frais doit être refusée. Les 50 % de l'éditeur, qui peuvent correspondre à une grosse somme quand il s'agit d'un film, couvrent, en particulier, les frais pour recherche de droits dérivés. Il n'y a pas de raison d'y ajouter quoi que ce soit. Des éléments plus vagues sur des frais possibles doivent être écartés puisqu'ils peuvent donner lieu à toutes les interprétations. L'auteur peut même demander une répartition 60 % auteur/40 % éditeur dans les cas où c'est lui qui apportera le contrat sur les droits dérivés.

Compensation entre différents à-valoir

Pour les raisons exposées dans le chapitre sur les grands principes du droit français, il faut, autant que faire se peut (et un auteur résolu peut beaucoup) refuser le système de la compensation entre les différents à -valoir car elle est la porte ouverte à tous les abus.

Ce qui relève de l'éditeur

Je laisse de côté la cession des droits d'exploitation, directs ou par adaptation, puisque ce sont eux qui font l'objet du contrat. Les points du ressort de l'éditeur, et pour lesquels l'auteur n'a que, éventuellement, une voix consultative, sont :

– le chiffre du tirage ;
– la date de mise en vente ;
– les choix techniques ;
– la présence d'une clause sur les « provisions pour retours » ;
– la promotion.

L'auteur ne peut s'opposer aux choix de l'éditeur, notamment pour la couverture, qu'en fonction du droit moral.

Le tirage

La décision, quant au chiffre du tirage, ainsi que cela a été expliqué, n'a plus la même importance qu'autrefois. En fait, il faut accorder plus d'importance à un autre chiffre, celui de la *mise en*

place (des exemplaires dans les librairies au moment de la parution). Ce dernier chiffre et le chiffre du tirage restent cependant étroitement liés. Sur ces points, l'éditeur décide sans même avoir à rendre compte à l'auteur.

Date de la mise en vente

Il faut distinguer deux dates :

– date à laquelle le livre sort de l'imprimerie ;
– date à laquelle le livre est présent dans les librairies.

Il y a un décalage entre ces deux dates. La raison en est simple. Il faut, après la fabrication du livre, laisser s'écouler un certain temps, qui peut être exceptionnellement de plusieurs semaines, pour que l'ensemble des librairies soit susceptible le mettre en vente le même jour. L'ignorance du jeune auteur peut le conduire à deux erreurs. Ayant son livre en main parce que l'éditeur a eu la gentillesse de le lui envoyer, il téléphone furieux trois jours plus tard à celui-ci pour lui dire qu'il ne voit son livre nulle part. La deuxième erreur consiste à lancer la promotion trop tôt. Si bien que l'article paraît à un moment où le livre n'est pas encore disponible.

Les choix techniques

Les choix techniques (couverture, éventuellement illustration, format, choix du papier – grammage, couleur, nature –, typographie, prière d'insérer, etc.) relèvent de l'éditeur.

L'auteur a tout au plus voix consultative sur ces questions. Il peut s'opposer à certains choix au nom du droit moral. En général, la couverture fait l'objet d'une discussion. Cela évitera des erreurs fâcheuses comme d'avoir en une de couverture un personnage ayant les yeux bruns alors que le récit ne cesse de revenir sur ses yeux verts.

Il peut être bon aussi de soumettre l'illustration à l'auteur. Je pense à ce manuel scolaire centré sur le thème du sport. Le texte insistait sur le fait que le sport n'était pas une occupation spécifiquement masculine et qu'il concernait tout autant les femmes que les hommes. L'illustration était constituée de douze photos en noir et blanc, sur lesquelles il n'y avait pas une seule femme.

Le prière d'insérer (voir p. 341) qui se ramène souvent à la quatrième de couverture ou au texte figurant sur les rabats relève aussi de l'éditeur. L'auteur est consulté, il propose parfois un texte, mais la décision, en dernier ressort, revient à l'éditeur ou au directeur de collection.

Refus d'un choix technique en fonction du droit moral

Pour le refus d'une couverture en fonction du droit moral, un exemple suffira. Un auteur martiniquais découvre avec stupeur que sur la couverture de son livre figure une femme avec un madras tout à fait du genre « doudou-à-moin-i-ka-pati ». Furieuse, puisque cette illustration est en contradiction complète avec son propos, elle obtient que les exemplaires soient retirés du marché. En général, pour du poche, cela coûte moins cher de détruire les exemplaires et de réimprimer, mais, pour des livres coûteux, il est possible de remplacer les couvertures. Dans le cas étudié, l'éditeur n'avait consulté ni l'auteur ni les directeurs de collection, lesquels, connaissant mieux le texte et le contexte, auraient pu éviter des frais inutiles.

L'auteur qui veut choisir son format, sa couverture et même du corps 14 parce que sa maman n'a pas de bons yeux (cela s'est vu !) n'a qu'à opter pour l'autoédition.

Cession du ©

Dans le système français de l'édition en C/E, l'auteur cède à l'éditeur les droits d'exploitation du texte dans les conditions et

les limites déjà précisées. Seul un auteur vraiment en position de force peut négocier à ce niveau en se réservant tel ou tel droit.

Cession des droits d'adaptation

Généralement, l'auteur cède l'ensemble des droits d'adaptation à charge pour l'éditeur de les négocier au mieux. Une question se pose : est-ce que l'auteur peut céder des droits d'exploitation pour la reproduction ou la représentation de son œuvre au moyen d'une technique qui n'existe pas au moment de la signature du contrat ? Examinons la loi :

> **Art. L. 136-6.** – La clause de cession qui tend à conférer le droit d'exploiter l'œuvre sans une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat doit être expresse et stipuler une participation corrélative aux profits d'exploitation.

Cela signifie que, pour d'anciens contrats ne comportant pas cette stipulation, les droits en relation avec de nouvelles techniques (par exemple Internet) doivent faire l'objet d'un avenant si l'éditeur souhaite les exploiter.

Clause sur provisions pour retours

La clause relative à une « provision pour retours » ne figure pas toujours dans les contrats, ce qui n'empêche pas cette mention d'apparaître dans les relevés de droits. Il est bon, quand l'éditeur souhaite utiliser cette nouvelle possibilité, qu'une clause du contrat y corresponde. Il n'est pas possible de refuser ce point, mais il est possible de négocier sur la durée.

La promotion

Tout d'abord un point pour celui qui présente un projet. Il est inutile, pour celui qui veut emporter la décision, de dire à l'éditeur « qu'avec une bonne promotion », l'ouvrage fera certainement un malheur. D'une part, c'est vouloir apprendre son métier à l'éditeur, quant à la promotion. D'autre part, un bon livre doit d'abord se défendre tout seul et mettre en avant, dès le départ, les bienfaits d'une bonne promotion n'est pas spécialement heureux.

Il faudrait ajouter qu'on a vu des livres faisant l'objet d'un matraquage en matière de promotion qui n'ont pas du tout répondu aux espérances et, à l'inverse, des œuvres qui ont fait leur chemin en fonction de leurs seules qualités. Dernier conseil : inutile d'écrire ou de téléphoner à l'éditeur pour lui dire que sa promotion est nulle. Cela est rangé par lui dans la catégorie « air connu ».

De même qu'un éditeur ne fait pas son travail s'il n'assure pas la promotion de l'ouvrage qu'il a publié, de même l'auteur ne fait pas le sien s'il ne s'implique pas du tout dans les actions destinées à faire connaître l'ouvrage.

Ce qui peut se négocier

Un certain nombre de points peuvent être négociés, même par un débutant, sans froisser l'éditeur. Le cas marqué d'un astérisque est un peu plus difficile à obtenir, mais dès que l'auteur a un certain poids, il lui est possible d'imposer sa volonté. Ces points susceptibles de négociation sont :

– le maintien du titre ;
– l'emploi d'un pseudonyme ;
– l'introduction de modifications ou d'adjonctions dans les éditions ultérieures ;
– la mise à jour par d'autres personnes ;
– le nombre des exemplaires d'auteur ;
– le prix d'acquisition par l'auteur au-delà des exemplaires d'auteur ;
– les conditions de récupération de la propriété du texte ;
– la date de versement des droits dérivés ;
– le versement direct des droits dérivés* ;

Maintien du titre

L'auteur qui souhaite conserver son titre, afin d'éviter les tergiversations au moment de la mise en fabrication, peut exiger que ce point soit mentionné dans le contrat. Le maintien de ce titre ne pourra se faire qu'avec les réserves déjà étudiées.

Choix d'un pseudonyme

L'éditeur ne peut pas refuser le recours à un pseudonyme et, dans ce sens, ce point ne devrait pas figurer parmi les éléments qui peuvent se négocier. Cependant, il faut que ce point soit prévu dès le début. En effet, il peut arriver que la décision de publier soit prise par l'éditeur en prenant en compte la notoriété de l'auteur plus que son talent. Dans ce cas, l'auteur pourra devoir négocier l'emploi d'un pseudonyme et veillera à ce que ce point figure au contrat. L'éditeur est tenu à une obligation de discrétion sur ce point.

Introduction ou adjonction d'éléments

Le fait que l'auteur puisse modifier son texte concerne surtout le documentaire. Un éditeur peut, en effet, pour des raisons d'économie, rééditer le texte à l'identique. Mais un bon éditeur comprend bien la nécessité de mise à jour ou de modifications en fonction du contexte. L'auteur qui a un peu de métier va proposer des modifications qui ne bousculent pas la maquette. Les modifications ne peuvent pas être faites par l'éditeur, sauf accord contraire, sans l'accord de l'auteur ou de ses ayants droit. Quand le livre est fait par un nègre, il va de soi que le signataire a le droit de lire le tapuscrit du livre qu'il publie.

Mise à jour par une autre personne

Nous restons dans l'écriture d'information. L'auteur peut avoir envie de mettre le livre derrière lui et donc de ne pas se charger de la mise à jour. Il peut envisager aussi la nécessité de le remplacer le jour où il repliera son ombrelle. Pour ces situations, le contrat peut prévoir selon quelles modalités seront faites les mises à jour.

Nombre d'exemplaires d'auteur

Le nombre des exemplaires d'auteur est généralement fixé à 25. Des éditeurs grippe-sous se contentent de 10 et parfois de moins. Cette pingrerie n'a pas lieu d'être d'autant plus que l'imprimeur, en relation avec le stock de papier utilisé, livre souvent un nombre d'exemplaires supérieur à ce qui a été prévu par le devis. Il n'est pas difficile d'obtenir 25 exemplaires. En cas de refus, le clignotant se met au rouge. Cela ne vaut pas pour les éditions de luxe à petit tirage. Ces situations se négocient au cas par cas.

Ces exemplaires d'auteur sont *incessibles,* c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas être vendus.

Acquisition d'ouvrages par l'auteur

Les 25 exemplaires d'auteur prévus par le contrat, à quoi s'ajoutent les exemplaires de presse, peuvent ne pas suffire à l'auteur. Le contrat prévoit cette situation où, pour son usage personnel, il souhaite acquérir des exemplaires au-delà de ce qui lui a été alloué. La réduction est souvent de 30 % ou un peu plus, ce qui correspond à la marge libraire. Ces chiffres surprennent quand on pense que la remise consentie au diffuseur-distributeur est de 60 %. Même sur le plan psychologique, ce traitement de défaveur est difficile à accepter. Une réduction de 50 %, sans limitation du nombre d'exemplaires, est ce qui paraît correct. La différence de 10 % avec le diffuseur-distributeur se justifie par le fait que ces livres doivent faire l'objet de transport et de manipulations particulières. Il faut même accepter, si l'on ne vient pas chercher les livres à la maison d'édition, que les frais de transport soient ajoutés aux 50 %.

Ces livres sont aussi *incessibles.* Ce dernier point peut être négocié. Un auteur dynamique, pour favoriser sa promotion, peut souhaiter en vendre directement, par exemple dans le cadre d'un petit salon ou d'une dédicace. Comme cela ne concerne que de petites quantités. Ni le fisc ni le syndicat des libraires n'y trouveront à redire. Il est nécessaire cependant de prendre quelques

précautions. Par exemple, pour une dédicace ou un salon, géré par un ou plusieurs libraires, il faut absolument s'aligner sur les autres auteurs (le libraire commande un certain nombre d'exemplaires avec droit de retour). L'auteur ne se mêle pas de ces questions. Un carton de livres dans le coffre de la voiture permet de ne pas faire mille kilomètres pour une dédicace et apprendre en arrivant que les livres ne sont pas arrivés.

Ça vient de sortir

L'ingéniosité des éditeurs ou de leurs services juridiques est sans limites. On voit apparaître depuis peu, notamment chez le plus grand éditeur de la place, des « Contrat d'option et d'édition pour un auteur ». L'auteur reçoit un à-valoir. Le manuscrit ne correspond qu'à une « option en vue de l'acquisition du droit d'éditer et de vendre l'œuvre ». Si l'éditeur lève l'option, un contrat d'édition en bonne et due forme suit. S'il ne le fait pas, l'auteur conserve l'à-valoir dans le cas où il n'édite pas son texte ailleurs. Dans le cas contraire, il rembourse ou fait rembourser par celui qui a acquis les droits d'exploitation. Il s'agit de se prémunir contre la remise d'un mauvais manuscrit ou de se donner une plus grande marge pour changer d'avis. Mais tout de même, vu le faible montant des à-valoir et la masse de travail qui, dans certains cas, doit être fournie, le principe est un peu cavalier. Plusieurs des spécialistes consultés estiment que ce type de contrat est illicite et même illégal.

Conditions de récupération des droits

Vu le flottement de la loi sur la question, la récupération des droits d'exploitation du titre concerné peut être évoquée dans le contrat. Cette clause pourrait être du type : « Dans le cas où les ventes sont inférieures, à 150 exemplaires par an durant deux années successives, l'auteur récupérera ses droits d'exploitation. » Pour ceux qui pourraient penser que je me fais des illusions, j'ai à

leur disposition un contrat comportant cette clause. Il est même possible de prévoir la destinée du stock avec une clause du genre : « L'auteur pourra récupérer les exemplaires restant en stock au prix de fabrication à quoi s'ajouteront les frais de transport. Il ne pourra vendre ces exemplaires qu'en supprimant toutes les références à l'éditeur d'origine. »

Date de versement des droits dérivés

Il est tout à fait possible, sans indisposer l'éditeur, de demander la clause prévue par le Code des usages qui permet de ne pas attendre la reddition des comptes pour toucher sa part des droits dérivés.

Versement direct des droits dérivés

Un auteur en position de force peut demander, au moins pour les grosses sommes, que sa part des droits dérivés lui soit versée directement. Les arguments opposés à cette pratique ne sont que des arguties. Cette pratique aurait évité de sérieux ennuis à cet auteur dont le roman publié chez un petit éditeur avait intéressé un réalisateur. Ce réalisateur verse 200 000 euros. L'éditeur met la clé sous la porte et conserve la totalité de la somme. Il ne s'agit pas du cas le plus fréquent, mais un contrat est justement prévu pour prévenir des situations qui sortent de l'ordinaire.

Réponse à une objection

On connaît l'anecdote. Louis XIV est à l'agonie. L'un de ses médecins lui dit : « Sire, il faut… » Le roi l'interrompt : « Il faudrait ! ». Dans les lignes qui précèdent, il m'arrive souvent de ne pas dire « Il faudrait », mais « Il faut ». Un ami me pose la question de savoir si un débutant ou un auteur qui n'est pas en position de force peut refuser certaines clauses du contrat notamment sur les points où je dis : « Il faut. » Ma réponse est : « Oui. »

Dans les faits, l'auteur, en dehors de ceux qui sont « arrivés » est prêt à signer n'importe quoi. Soit par fièvre d'être publié soit par

besoin d'argent, il signe. Et c'est pourquoi mes conseils risquent de ne pas être suivis. Je ne m'adresse donc qu'aux plus calmes. Il est possible de refuser tous les points que je viens d'évoquer sans se mettre l'éditeur à dos. Il n'y a aucune raison de « s'écraser » et l'auteur a même tout intérêt à se faire respecter. L'éditeur (et je n'échappe pas à la règle) a tendance à se débarrasser de casse-pieds, mais il accepte les objections fondées sur le bon sens ou sur les textes de loi. D'une manière plus générale, et quitte à me répéter, il est bon, pour ceux qui ne maîtrisent pas ces matières, c'est-à-dire 99 % des auteurs, de consulter une association de défense des auteurs avant de signer un contrat.

L'éditeur n'a pas d'a priori contre un auteur qui connaît ses droits et ménage l'avenir en fonction du principe qu'il vaut mieux prévenir que guérir. Il a même horreur des conflits et préfère que les choses soient claires dès le début. Ce qu'il ne pardonne pas est le manque à la parole donnée. Le contrat auteur-éditeur est un contrat *intuitu personæ* (en raison de la personne) qui ne peut être signé que par des individus et repose, en dépit des différentes stipulations, sur une confiance réciproque.

Documentation pages 353-354.

5
APRÈS LA SIGNATURE DU CONTRAT

Le livre est sorti. Il se vend. Très bien, moyennement, mal, pas du tout. Il commence une vie qui sera brève ou longue. Dans la majorité des cas, les rapports auteur-éditeur restent bons. Ils arrivent pourtant qu'ils se détériorent et que l'on se retrouve devant un tribunal. L'auteur et l'éditeur peuvent aussi se retrouver ensemble devant un tribunal parce qu'ils ont été attaqués par un tiers. En dehors du cas, tout de même le plus fréquent, où personne ne se retrouve devant les tribunaux, je distinguerai trois situations :

– l'auteur assigne l'éditeur en justice ;
– l'éditeur assigne l'auteur en justice ;
– l'éditeur et l'auteur se retrouvent ensemble devant un tribunal.

L'auteur mécontent de l'éditeur

Quand l'auteur est mécontent de son éditeur, cela n'implique pas automatiquement un procès. Il est possible de dégager trois points :

– s'il est décidé à en découdre, l'auteur doit montrer qu'il est résolu et soutenu par une association ;

– il faut évaluer pécuniairement l'entreprise avant de lancer un avocat sur l'affaire ;

– l'éditeur a le plus souvent le temps pour lui.

Résolution de l'auteur

Un auteur de mes amis a obtenu un règlement à l'amiable par cette seule phrase : « Est-ce que ça vous ennuie si j'en parle à mon syndicat ? » L'éditeur n'aime pas les procès parce que cela lui fait perdre du temps et nuit à son image. Dès que l'on ne travaille plus dans la confiance, les rapports sont des rapports de force. Isolé, sauf s'il a un poids médiatique, l'auteur ne peut rien. L'éditeur doit sentir qu'il est résolu et qu'il a du monde derrière lui.

Intérêt pécuniaire

Il faut évaluer l'ampleur de la dépense certaine et celle de la compensation éventuelle. Cette estimation des dépenses concerne la rétribution des avocats, mais aussi le temps passé, les transports, la fatigue.

Il peut arriver qu'une association de défense des auteurs (ou plusieurs conjointement) prenne en charge la défense d'un auteur. Un exemple, parmi de nombreux autres, est fourni avec l'action intentée par le SNAC et la SGDL contre les éditions L'Harmattan, pour soutenir un auteur qui refusait, bien qu'ayant signé le contrat, la clause prévoyant qu'il n'y aurait pas de droits sur les mille premiers exemplaires. Le procès a été gagné par l'auteur avec une lourde amende pour l'éditeur.

Un procès de ce type a un double intérêt. D'une part, il répare une injustice à titre individuel. D'autre part, il sert d'indicateur. À la suite de cette condamnation, des éditeurs ont modifié leur contrat en supprimant cette clause sur le 0 % afin de le rendre conforme à la loi. Pas par bonté d'âme, mais parce qu'ils ont pensé que la décision du tribunal avait toutes les chances de faire jurisprudence.

En général, l'association, quand elle décide de prendre à sa charge la défense d'un auteur, lui fait signer une convention par laquelle il s'engage à rembourser les frais de justice s'il gagne son procès et obtient des dommages-intérêts et que l'adversaire est condamné aux dépens (à payer les frais de justice).

L'éditeur a le temps pour lui

J'ai entendu un éditeur me dire à propos des auteurs avec lesquels il pouvait se trouver en conflit : « On les a à l'usure. » L'éditeur a derrière lui une structure, des services. Il n'a pas besoin de s'impliquer personnellement. De plus, en général, il a de l'argent. L'auteur est souvent seul, démuni. Son ardeur combative finit par s'émousser. L'éditeur table là-dessus. Il faut donc éviter de partir sur un coup de colère sauf bien sûr si on a en projet un livre sur les éditeurs devant les tribunaux. En ce qui concerne la durée de la prescription, la question, qui est assez complexe, fait l'objet de discussions. Cette complexité provient, en particulier, du fait que le droit moral est imprescriptible.

L'éditeur assignant l'auteur

À titre d'exemple, un éditeur peut assigner un auteur parce que celui-ci n'a pas fait le travail pour lequel a été versé un à-valoir ou parce que cet auteur a signé un contrat pour un texte qu'il avait déjà cédé ailleurs. En fonction du principe énoncé plus haut, l'éditeur essaiera d'éviter le procès. Il pourra proposer un autre travail pour lequel l'à-valoir sera reporté ou trouver une quelconque situation de compromis. Toujours pour l'à-valoir, il a la possibilité, quand l'auteur a d'autres titres chez lui, de récupérer son argent au moment de la reddition des comptes. S'il ne peut pas réagir de cette manière, il ne fera pas un procès pour un petit à-valoir, mais rayera l'auteur de la liste de ses collaborateurs et préviendra ses confrères.

L'éditeur (et l'auteur) devant les tribunaux

Ne sont abordées ici que les situations où le plaignant est un tiers. L'éditeur et l'auteur se retrouvent sur le banc des accusés. Les principales raisons des plaintes sont,

– le plagiat ;
– la diffamation ;
– la censure.

Le plagiat a déjà été traité. La diffamation sera étudiée en relation avec la censure.

L'éditeur traduit devant les tribunaux peut « appeler l'auteur en garantie » quand celui-ci n'a pas respecté l'article du droit relatif à l'« exploitation paisible » du texte. En dépit de cette possibilité, c'est toujours lui qui se trouve en première ligne car on s'accorde à penser qu'il doit exercer un contrôle sur ce qui paraît sous sa responsabilité.

La censure

Le problème de la censure est devenu très complexe. il peut se dégager quelques points forts :

– l'éventail des interdictions est beaucoup plus étendu qu'au XVIIIe siècle ;

– la loi sur la presse de 1881 donne au ministre de l'Intérieur des pouvoirs exorbitants sur les textes écrits dans une langue étrangère ou écrits par des étrangers ;

– les motifs d'inculpation sont devenus très nombreux : appel à la violence, appel à la haine raciale, diffamation même si la personne est seulement « reconnaissable », atteinte aux bonnes mœurs, propos « de nature à démoraliser l'enfance et la jeunesse », incitation à toute forme de discriminations, discussion de certains points d'histoire, propagande subversive, injures, manque de respect au Chef de l'État, manque de respect à un chef d'État

étranger, divulgation du montant des impôts perçus par un contribuable, propos de nature à nuire aux relations diplomatiques avec un pays étranger, atteinte à la vie privée, incitation à la détention et à la consommation de produits stupéfiants, apologie de la pédophilie, textes « de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine », explications sur la manière de passer outre à la protection d'un logiciel, etc. La liste pourrait être continuée.

– la liberté d'expression est menacée par une montée de la « judiciarisation » de ce domaine ;

– une tendance qui pousse à traiter la fiction comme de la non-fiction.

À cette censure légale s'ajoute la censure des financiers (patrons de groupes d'édition ou de presse) et l'autocensure pratiquée par les journaux ou magazines qui doivent l'essentiel de leurs ressources à la publicité. Il faut ajouter le rôle des groupes de pression, comme des associations de parents d'élèves pour les manuels scolaires par exemple. Un texte de Depestre sera ainsi supprimé d'un manuel scolaire, dès la seconde édition, parce que jugé trop érotique.

Une situation aberrante

Aujourd'hui, Stendhal pourrait être attaqué par la famille d'Antoine Berthet, jeune criminel qui a servi de modèle pour Julien Sorel, dans le cadre de l'atteinte à la vie privée, à moins que ce ne soit pour diffamation par le biais d'un personnage. La famille de Delphine Delamare, au même titre, pourrait porter plainte contre l'auteur de *Madame Bovary*. La publication de *La Chartreuse de Parme* aurait été susceptible d'entraîner des poursuites pour offense à un chef d'État étranger assortie d'une plainte complémentaire pour détérioration des relations diplomatiques avec une puissance amie. Sans compter qu'un lointain héritier de la nouvelle dont s'est inspiré Stendhal pourrait essayer de le faire cracher au bassinet. Octave Mirbeau serait, lui, traîné

devant les tribunaux pour avoir, dans *Le Jardin des supplices*, porté gravement atteinte à la dignité humaine et brocardé des hommes politiques aisément « reconnaissables ». Laclos pourrait le rejoindre sur les bancs des accusés. Quel journal pourrait publier aujourd'hui, sous la plume d'un contemporain, un texte comme « Rêves » qui paraît dans *Le Gaulois* du 8 juin 1882, véritable éloge du recours à l'éther qui se termine par « Mesdames et messieurs, si le cœur vous en dit ? » ?

Une fille pour l'été

Roland Jaccard publie chez un petit éditeur (Zulma) un livre intitulé *Une fille pour l'été* La veuve de Maurice Clavel attaque l'éditeur parce que son mari a publié en 1957, soit presque 50 ans auparavant, un roman portant le même titre ; roman qui n'est plus commercialisé. L'éditeur est condamné à 4500 euros de dommages-intérêts à quoi s'ajoutent les frais de justice et de réimpression.

Si je dis, qu'en ces matières, les héritiers, spécialement les veuves abusives, sont plus âpres que les auteurs eux-mêmes, je risque une plainte de la dame. Si je donne des exemples précis d'auteurs généreux et d'héritiers incroyablement âpres (P* et D*), mon éditeur peut s'attendre à un procès pour diffamation qui mangera tous ses bénéfices et coulera peut-être la maison. Si je dis que le magistrat a manqué de bon sens pour n'avoir pas pris en compte l'absence de concurrence, me voilà menacé parce que j'ai commenté une décision de justice.

Une conclusion pratique. Il ne suffit pas de consulter 36 15 ELECTRE. Un petit tour sur le site de la Bibliothèque nationale (www.bnf.fr) peut s'avérer utile sous réserve que la recherche fonctionne bien, ce qui ne fut pas le cas quand la responsable de Zulma usa de cette procédure. Ensuite, le cas échéant, si l'on tient à son titre, on entre en contact avec l'auteur ou ses ayants droit.

Information tirée du *Livre blanc* publié par le SNE.

La loi de 1881 sur la presse

L'article 14 de la loi de 1881 sur la presse qui est toujours en vigueur, atteint des sommets. Il permet d'interdire tout texte écrit dans une langue étrangère ou écrit en français par un étranger, quel que soit le lieu d'impression. Cela va permettre d'interdire une revue en 1989 parce que les textes qu'elle contenait étaient préjudiciables aux intérêts diplomatiques de la France. Un peu plus tard, un livre sur Mobutu est interdit parce que « de nature à nuire à la conduite des relations entre la France et le Zaïre ». Livre interdit en France mais pas en Belgique. Plus près de nous, les éditions des Arènes ont eu des ennuis pour un livre sur un autre chef d'État africain Il n'y a pas eu besoin de cet article pour interdire *Le Grand Secret,* livre dans lequel le docteur Gruber disait sur la maladie de François Mitterrand ce qui était connu de tous ses ministres, mais que les Français n'ont pas le droit de savoir même après sa mort.

Un certain nombre d'affaires ont conduit le SNE (Syndicat National de l'Édition) qui regroupe plus de 300 éditeurs, à publier un Livre blanc sur la question.

Le Livre blanc du SNE

Le SNE (Syndicat National de l'Édition) a publié un ouvrage intitulé *Livre Blanc. Justice et édition : plaidoyer pour une justice adaptée.* Il est destiné en priorité aux magistrats, journalistes, hommes politiques ayant à trancher de ces questions. Il peut aussi intéresser le public par les informations précises et concrètes qu'il contient.

L'objectif de cette mise au point est de réagir contre une inflation des assignations en justice en direction des éditeurs. Celles-ci peuvent avoir pour objet de faire éclater la vérité. Il s'agit le plus souvent de continuer à la masquer comme en témoigne la pugnacité des tribunaux de commerce. Ils ont fait dépenser beaucoup

d'argent à l'éditeur (Albin Michel) alors que les affirmations de l'auteur (Antoine Gaudino, *La Maffia des tribunaux de commerce*) ont été confirmées par des textes officiels. Il arrive que ce soit simplement l'appât du gain qui motive le plaignant. Avec courtoisie, les rédacteurs mettent en évidence le fait que certains jugements témoignent d'une grave ignorance des magistrats chargés du dossier quant à la matière concernée. Il arrive aussi que l'on reproche à l'éditeur une défaillance sur laquelle les juges ne sont pas d'accord entre eux. Enfin l'ouvrage montre que la justice est beaucoup plus conciliante avec la presse et Internet. Un ouvrage de pédagogie destiné en priorité aux magistrats, mais dont la lecture permettra à tous de mieux comprendre en quoi cette judiciarisation du monde de l'édition constitue une menace pour la liberté d'expression.

Liberté et vérité

Au XVIIIe siècle le pouvoir était absolu, mais il n'était pas fort. Aujourd'hui, le pouvoir n'est pas absolu, mais il le bras plus long et plus fort qu'autrefois. Quel ministre de l'Information oserait définir sa politique en suivant le principe qu'énonçait, dans un ouvrage destiné au roi, Malesherbes (1721-1793) alors « inspecteur général de la Librairie » (et donc directeur de la censure) ? :

> Ce qui importe au public, c'est que le vrai soit connu ; il le sera toujours quand on permettra d'écrire, et il ne le sera jamais sans cela. Si on défend de publier les erreurs, on arrêtera les progrès de la vérité parce que les vérités nouvelles passent toujours pendant quelque temps pour des erreurs, et qu'elles sont rejetées comme telles par les magistrats.

Documentation page 351.

IX

SE DOCUMENTER

1. Lexique complémentaire
2. Adresses
3. Bibliographie
4. Index du Code de la Propriété Intellectuelle

1
LEXIQUE COMPLÉMENTAIRE

AGENT LITTÉRAIRE L'**agent littéraire** est un intermédiaire entre l'auteur et l'éditeur. Moyennant un pourcentage, s'appuyant sur une bonne connaissance du droit et un réseau de relations, il négocie au mieux la production de l'auteur qui lui a confié ses intérêts. Très développée dans les pays anglo-saxons, cette profession ne s'est pas implantée en France. Les agents littéraires qui travaillent dans le monde francophone, négocient surtout les droits dérivés : traduction dans les deux sens (France > étranger ; étranger > France), adaptations.

DÉDICACE *n. fém.* Le mot **dédicace** correspond à deux verbes : *dédier* et *dédicacer*. La « dédicace » correspondant au verbe **dédier** est imprimée au début de l'ouvrage. L'auteur rend hommage à une ou plusieurs personnes ou à une institution. Éviter les dédicaces multidirectionnelles (À mon père qui… à ma mère qui… à mon oncle adoré qui…, à mon instituteur à qui…) ou niaises. Les plus courtes sont les meilleures. Dans les siècles passés, on a parlé de la « dédicace payée » à propos d'une dédicace destinée à un mécène (souvent accompagnée d'une lettre de louange) pour une gratification reçue ou à venir. Quand « dédicace » correspond au verbe **dédicacer**, il s'agit du texte manuscrit écrit au début du livre par l'auteur quand ce livre est offert (par exemple pour le service de presse) ou quand il est vendu (à l'occasion d'un salon,

d'un débat ou d'une « séance de dédicace(s)Il faut essayer de personnaliser car une mention du type « Cordialement », suivie du paraphe de l'auteur, n'a pas un grand intérêt.

DÉPÔT Le mot **dépôt**, dans le domaine du livre, a trois sens. Il sert à désigner,

– le « dépôt légal » ;
– le dépôt pour protéger son texte dans une officine spécialisée ;
– le « dépôt en librairie ».

Le **dépôt légal** est une obligation faite d'une part à l'éditeur et d'autre part à l'imprimeur de déposer des exemplaires en différents endroits prévus par la loi (p. 227). Le **dépôt de l'ouvrage pour le protéger** en donnant une preuve de son antériorité peut être fait de différentes manières (p. 172). Enfin le **dépôt en librairie** consiste à laisser des livres dans une librairie à titre gratuit et à repasser au bout d'un certain temps pour se faire payer ceux qui ont été vendus et reprendre les autres. Il ne concerne vraiment que l'autoédition et la microédition. C'est un système assez lourd à gérer et assez ingrat du fait qu'il est rare de trouver des libraires bien disposés. Un grand éditeur peut consentir un dépôt à l'occasion d'une séance de dédicace du fait qu'il n'est jamais possible de connaître à l'avance le nombre de livres nécessaire.

DROIT DE PRÊT Le **droit de prêt** (en bibliothèque) rémunère l'utilisation du travail de l'auteur et de l'éditeur quand le livre fait l'objet d'un prêt en bibliothèque (et, qu'en conséquence, il ne génère pas de droits autres que celui lié à l'acquisition de l'exemplaire acquis par la bibliothèque et prêté). Les sommes récoltées sont gérées par la SOFIA (Société Française des Intérêts des Auteurs de l'écrit). Elles ont pour objectif, outre la rémunération de l'auteur et de l'éditeur, de mettre en place une retraite complémentaire destinée aux auteurs inscrits à l'Agessa. Ce droit de prêt a donné lieu à de vives polémiques parce que l'on confondait le *prix payé* (par les institutions étatiques ou régionales) et le *prêt payant* (payé par l'utilisateur). Le prêt payant a été écarté

(en dehors des bibliothèques où il existait déjà) et un accord s'est fait dont on trouvera l'essentiel sur le site de l'ABF (Association des Bibliothécaires Français) : www.abf.asso.fr. Des explication sur cette loi sur : www.droitdepret.culture.gouv.fr.

E-BOOK *n. masc.* Livre électronique se présentant sous la forme d'un boîtier au format d'un livre et sur lequel il est possible de faire se succéder les pages d'un ouvrage conservé en mémoire. Le confort de lecture des premiers exemplaires n'était pas très satisfaisant, mais il est déjà techniquement possible d'avoir l'équivalent d'une page imprimée. Les grands papetiers s'y sont intéressés de manière à ne pas être pris au dépourvu si cette révolution technologique actuellement en sommeil se mettait en route.

ÉDITOUILLEUR *n. masc.* Mot proposé pour désigner un éditeur qui brasse du paraculturel à seule fin de brasser de l'argent.

ÉPIGRAPHE *n. fém.* Citation mise au début d'un livre ou d'un chapitre. Il est préférable de se contenter d'une seule épigraphe au début d'un ouvrage. Les multiplier diminue l'effet et donne le sentiment qu'on ne sait pas choisir. Les épigraphes sont parfois fantaisistes, comme celle que met Stendhal au début des chapitres de son roman *Le Rouge et le Noir.*

ILLECTRONISME *n. masc.* Le mot « illectronisme » a été forgé, sur le modèle d'«illettrisme », pour désigner une totale incompétence dans l'utilisation des ordinateurs, notamment pour le recours à Internet. On a souligné le danger d'une sorte de marginalisation d'une partie de la population (économiquement faibles, personnes âgées) du fait de l'incapacité à utiliser ces nouveaux moyens d'information.

LAVRE *n. masc.* Mot proposé dans certains ouvrages pour désigner un non-livre. Le terme a l'avantage d'être une anagramme de « larve », mais il n'a pas réussi à s'imposer. Les suggestions des lecteurs sont les bienvenues.

LIVRE AUDIO Le livre audio est un livre enregistré : cassette (en perte de vitesse) ; CD-Rom (le plus courant aujourd'hui) ; DVD (pas encore vraiment en place, mais des possibilités puisque susceptible de rassembler texte, image, son). Il peut s'agir de textes littéraires ou de documents sonores, parfois les deux en même temps. Le marché de ce type de support est beaucoup plus développé en Allemagne et dans les pays anglo-saxons. Frémeaux et associés est en pointe dans ce domaine. Thélème, Radio France et quelques autres font de belles choses. Les grands éditeurs flottent un peu.

MAIL-USCRIT *n. masc.* Néologisme créé pour désigner le manuscrit proposé à un éditeur sous la forme d'un courrier électronique (en fichier joint). Cette méthode ne fonctionne pas. La plupart des éditeurs les détruisent immédiatement. Paradoxalement, en dépit du poids et de l'encombrement, le tri des manuscrits proposés sous la forme papier est plus facile. En revanche, dès qu'il y a accord, le fichier joint devient fondamental. À titre d'exemple, pour ce guide, il n'y aura même plus de manuscrit (papier) définitif, mais seulement un ultime jeu d'épreuves.

PRIÈRE D'INSÉRER *n. masc.* Texte jouant le rôle d'un prospectus qui était envoyé autrefois aux journaux avant la sortie du livre. Il a été ensuite mis à l'intérieur du livre puis sur la quatrième de couverture ou sur les rabats. Quelques éditeurs maintiennent la tradition du prière d'insérer constitué par une feuille insérée dans l'ouvrage. À titre d'exemple, les éditions Ivréa-L'encyclopédie des nuisances pour leur magnifique édition en quatre tomes des essais d'Orwell. Dominique Noguez pense que, pour de nombreux non-livres, il serait préférable d'y joindre un « prière d'incinérer ».

2
ADRESSES

Ce qui suit, le reste de la partie « Se documenter », est composé dans un corps plus petit que le reste de l'ouvrage. Les personnes ayant des problèmes d'acuité télévisuelle peuvent la télécharger sur le site de l'éditeur (www.leduc-s.com) afin de la réimprimer dans le corps qui leur convient.

Nombreuses adresses dans : *Paris à livre ouvert. Le guide des lecteurs, des livres et des auteurs*, Frédéric Lewino, Lamia Ouala, Autrement /Télérama.

A

AIDES À L'ÉDITION

CNL Centre National du Livre : Hôtel d'Avejan 53 rue de Verneuil 75007 Paris – www.centrenationaldulivre.fr. ☝ Aides à tous les échelons de la chaîne du livre notamment pour les traductions.

AIDES À L'ÉCRITURE

Voir les guides cités page 361 *sq*.

ALLIANCE FRANÇAISE

Siège : 101 bd Raspail 75006 Paris – www.alliance.fr. ☝ Très importante organisation centrée sur l'enseignement du français aux étrangers, en France et en dehors des frontières.

AMIS D'ÉCRIVAINS

Pour toutes les associations d'amis d'écrivains, voir le Guide Nicaise (p. 352).

ARTS GRAPHIQUES, ILLUSTRATION, PHOTO

ADAGP (Société) des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques : 11 rue Berryer 75008 Paris – www.adagp.fr. ☝ Gère les droits pour les arts graphiques, plastiques et photographiques.

ASSOCIATIONS D'ÉCRIVAINS ET DE TRADUCTEURS (françaises)

Il y a des grandes différences entre ces différentes associations dont certaines comptent plusieurs dizaines de milliers de membres et d'autres quelques centaines ou même quelques dizaines. Le CPE (voir cette entrée) regroupe ces associations.

ADELF Association Des Écrivains de Langue Française : 14 rue Broussais 75014 Paris. ☝ Association à vocation internationale (plus de soixante nationalités représentées) qui distribue de nombreux prix.

AIDA – CALCRE Association d'Information et de Défense des Auteurs – Comité d'Action Contre le Racket dans l'Edition : BP 17 94400 Vitry CEDEX. – www.calcre.com. Revue *Ecrire et Editer.* ☝ Association d'abord spécialisée dans le compte d'auteur et qui a élargi son action. Sa survie est très menacée à la suite d'un procès en relation avec le droit du travail.

ATLF Association des Traducteurs Littéraires de France : 99 rue de Vaugirard 75006 Paris – www.atlf.org. Revue *Translittérature.* ☝ Association très dynamique dont le Code des usages fait autorité. Organise chaque année des assises de la traduction littéraire (Arles). Un site particulièrement efficace.

CHARTE DES AUTEURS ET ILLUSTRATEURS DE JEUNESSE : 39 rue de Châteaudun 75009 Paris – perso.wanadoo.fr/cielj/charte. Revues *Les Nouvelles* et *Cahiers de la Charte.* ☝ Association spécialisée dans l'écriture jeunesse très dynamique.

SACD Société des auteurs et compositeurs dramatiques : 11 bis rue Ballu 75009 Paris – www.sacd.fr. ☝ Plusieurs dizaines de milliers d'auteurs dont les textes donnent lieu à des *représentations* sous toutes formes. La SACD est une société de perception et de défense des auteurs. Elle soutient des ouvrages en relation avec ses préoccupations. Plusieurs revues. Des antennes en Belgique : www.sacd.be et au Québec : www.sacd.ca.

SACEM Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique : 225 avenue Charles de Gaulle 95591 Neuilly-sur-Seine CEDEX – www.sacem.fr. ☝ Société de perception de droits pour tout ce qui concerne la musique et la chanson. Ce sont sans doute les musiciens qui ont été en pointe pour la défense des droits d'auteur.

SCAM Société civile des auteurs multimédia : 5 rue Vélasquez 76008 Paris – www.scam.fr ☝ Association spécialisée dans les œuvres audiovisuelles.

SELF Syndicat des Écrivains de Langue Française

Siège : s/c Gérard Gaillaguet 36 avenue Henry Barbusse 94200 Ivry. ☝ Assure un rôle de conseil et de défense au près de ses membres.

SGDL Société Générale des Gens de Lettres : Hôtel Massa 38 rue Saint-Jacques 75014 Paris – www.sgdl.org. ☝ L'une des grandes structures. Rôle de défense des auteurs et de réflexion sur le statut des écrivains. N'accepte que les auteurs

publiant en C/E avec quelques exceptions pour la poésie. L'Hôtel Massa abrite d'ailleurs une Société des Poètes Français. Pour les poètes, un guide précieux sur le site.

SNAC Syndicat National des Auteurs et Compositeurs : 80 rue Taitbout 75009 Paris – www.snac.fr. ☝ Réunit des écrivains et des compositeurs (musique). Très au fait sur les questions juridiques. Accepte comme la SGDL le dépôt des œuvres. Revue *Le Bulletin des auteurs.*

UNE UNion des Écrivains : s/c J.-C. Roulet, 136, rue du Chevaleret 75013 Paris. ☝ Née dans la fièvre de 68, un peu en réaction contre la SGDL, cette association a contribué à l'élaboration d'une définition du statut de l'écrivain comme travailleur, statut dont s'est inspirée la loi sur la protection sociale.

STF Société française des traducteurs : 22 rue des Martyrs 75009 Paris – www.sft.fr.

UGS Union Guilde des Scénaristes : 14 rue Alexandre Parodi 75010 Paris www.ugs-online.org. ☝ Revue *La Gazette des scénaristes.*

ASSOCIATION D'ÉCRIVAINS (étrangères)

AEB Association des Écrivains Belges de langue française : Maison Camille Lemonnier-Maison des écrivains, Chaussée de Wavre 150 B-1050 Bruxelles. Voir le site : www.guidedeslettresbelges.be.

UNEQ Union Nationale des Écrivaines et des écrivains Québécois : www.uneq.qc.ca. Nombreux services, publication dont un guide pour les auteurs souhaitant rédiger leur testament.

SUISSE

AUTRICES ET AUTEURS SUISSES : Nordstrasse 9 CH-8035 Zurich. ☝ Site : www.a-d-s.ch. Pour tout ce qui concerne le livre en Suisse : www.cultureactif.ch.

CISAC Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs : 20-26 bd du Parc 92200 Neuilly-sur-Seine. – www.cisac.org. ☝ Peut aider de nouvelles associations à se constituer.

AUTOBIOGRAPHIE

APA Association Pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique : 10 rue Amédée Bonnet 01500 Ambérieu-en-Bugey – perso.wanadoo.fr/apa/. ☝ Regroupe tous ceux qui s'intéressent à l'autobiographie ou au journal intime. Revue *La Faute à Rousseau.* Voir aussi le site : worldserver.oleane.com/autopact/.

AUTOÉDITION

AAA Association des Auteurs Autoédités : 21/23 rue Lalande 75014 Paris – www.auteurs-independants.com. Revue *L'Autoédition.* ☝ Par ses conseils, l'association aide les auteurs qui veulent s'autoéditer.

☝ Consulter aussi le site d'Évelyne Lapouge : site www.auto-edition.net et pour les ventes d'ouvrages : www.editions-universelles.net. Evelyne Lapouge contribue à la diffusion des œuvres autoéditées.

B

BANDE DESSINÉE

CNBDI Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image : 121 rue de Bordeaux 16000 Angoulême – www.cnbdi.fr.

BIBLIOPHILIE

Voir HISTOIRE DU LIVRE à la lettre I..

BIBLIOTHÉCAIRE

ABF Association des Bibliothécaires Français Revue *Bibliothèque(s).* 31 rue Chabrol 75010 Paris – abf@abf.asso.fr

ENSSIB École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques : 17-21 bd du 11 novembre 1918 69623 Villeurbanne CEDEX – www.enssib. Revue *Bulletin des Bibliothèques de France.* ☝ Au même endroit l'ISDN (Institut des Sciences du Document Numérique).

CEDIS Centre d'Etude Documentation Information Scolaire ☝ En direction desibliothèques des établissement du secondaire : 16, rue Belles Croix 91150 Etampes. Revue : *InterCDI*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Quai François Mauriac 75013 Paris – www.bnf.fr. ☝ Pour le dépôt légal voir page 227.

C

CENTRES RÉGIONAUX DU LIVRE

Voir site du CNL – www.centrenationaldulivre.fr

CERCLE DE LA LIBRAIRIE

35 rue Grégoire de Tours 75006 Paris. Organisme lié au SNE qui publie la revue *Livres Hebdo,* des ouvrages spécialisés sur le livre et gère le site ELECTRE.

CORRECTEUR

SYNDICAT DES CORRECTEURS DE PARIS ET DE LA RÉGION PARISIENNE : 3 rue Château-d'eau 75010 Paris. Syndicat CGT. – www.correcteurs.org.

SYNDICAT NATIONAL DES CORRECTEURS ET MÉTIERS CONNEXES : 3 rue Château d'eau 75010 Paris. Syndicat Force ouvrière.– www.correcteurs.org.

FORMACOM (Formation de correcteurs) : 19 rue Honoré-d'Estienne-d'Orves 93500 Pantin.

Voir aussi ASFORED à FORMATION.

CONSEIL PERMANENT DES ÉCRIVAINS (CPE)

Maison des Écrivains, 53 rue de Verneuil 75001 Paris – cpecrivains.asso.fr. Le CPE n'est pas une association d'écrivains, mais une association d'associations. Il a travaillé notamment à l'élaboration du nouveau Code des usages. Travaille aussi en relation avec le ministère de la Culture.

CRITIQUE D'ART

AICA Association Internationale des Critiques d'Art : 15 rue Martel 75010 Paris – www.aica-int.org.

D

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale de France, Service du dépôt légal, 11 quai François-Mauriac, 75013 Paris.

DDL Direction Du Livre et de la lecture

180 rue de Rivoli 75001 Paris. Sur les actions du ministère de la Culture : www.culture.fr.

DICTIONNAIRE

Maison du dictionnaire, 98 boulevard Montparnasse 75014 Paris. – www.lmdd.com.

E

ELECTRE

Organisme lié au Cercle de la Librairie qui gère la base bibliographique des livres disponibles. Par Minitel : 36 17 ELECTRE, pour les professionnels ; 36 15 ELECTRE, pour le grand public. – www.electre.com.

ÉDITEURS

SNE Syndicat National de l'Édition : 115 boulevard Saint-Germain 75006 Paris– www.sne.fr. Des informations sur la vie de l'édition dans la partie non réservée aux adhérents.

SCELF Société Civile des Éditeurs de Langue Française : 9, rue Bleue 75009 Paris. Voir IMEC.

F

FORMATION

Voir CORRECTEUR.

ASFORED ASsociation nationale pour la FORmation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'EDition : 21 rue Charles Fourier 75013 Paris. – www.asfored.org. ☝ Centre de formation du Syndicat National de l'Édition.

I - J

INPI
Institut National de la Propriété Industrielle

26 bis rue de Petersbourg 75008 Paris – www.inpi.fr. ☝ Pas vraiment la solution pour la protection des textes.

ISBN

AFNIL Agence Francophone pour la Numérotation Internationale du Livre : 35 rue Grégoire-de-Tours 75006 Paris – www.afnil.org.

JOURNAL OFFICIEL

Direction du Journal officiel : 26 rue Desaix 75015 Paris. – www.journal-officiel.gouv.fr

L

LIBRAIRIE SPÉCIALISÉE (communication)

TEKHNÉ, 7 rue des Carmes 75005 Paris – www.tekhne.com. Revue *Mémoire de Trame.*

LIVRES HEBDO

35, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris

HISTOIRE DU LIVRE

IMEC Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine : 9 rue Bleue 75009 Paris – www.imec-archives.com.

CHCSC Centre d'Histoire Culturelle et des Sociétés Contemporaines : 47 bd Vauban 78047 Guyancourt Cedex – www.chcsc.uvsq.fr.

SNLAM Syndicat national de la Librairie Ancienne et Moderne : 4 rue Gît-le-Cœur 75006 Paris.

MAISON DE LA BIBLIOPHILIE : 49-51 rue Santos-Dumont, 75015, Paris. ☝ De la documentation, des expositions, des cours pour ceux qui souhaitent mieux connaître le livre. Association « Les Amoureux des Livres » : 38 avenue de Suffren, 75015, Paris.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE : 13 rue de la Poulaillerie 69002 Lyon. – www.bm.lyon.fr.

CITÉ DE L'ÉCRIT ET DES MÉTIERS DU LIVRE : BP 43 86501 Montmorillon (dans la Vienne, près de Poitiers) – www.citedelecrit-montmorillon.com.

M

MAISON DES ÉCRIVAINS

53 rue de Verneuil 75007 Paris – www.maison-des-écrivains.asso.fr. Pour les maisons des écrivains ou de la poésie en région voir ce site. ☝ De nombreuses adresses dans les ouvrages signalés à AIDES.

P

PROTECTION SOCIALE

AGESSA Association pour la Gestion du régime de Sécurité Sociale des Auteurs : 21 bis rue de Bruxelles 75009 Paris – www.agessa.org. ☝ Gère la protection sociale des auteurs en C/E et des traducteurs atteignant un certain niveau de revenus en droits d'auteur.

R

REPROGRAPHIE
(photocopie)

CFC Centre Français du droit de Copie : 20 rue des Grands-Augustins 75006 Paris – www.cfcopies.com.

REVUES

LIBRAIRIE DES REVUES : 6 rue Laromiguière 75005 Paris. ☝ Ouvert de 14 h à 18 h 45.

S

SCÉNARISTES

Voir ASSOCIATION (UGS).

EQUINOXE : 4 square du Roule 75008 Paris Organisme international organisant pour ceux qui ont été sélectionnés par concours des formation avec l'intervention de grands professionnels(une semaine au château de Beychevelle, Région Aquitaine).

SOCIÉTÉS DE GESTION

Voir aussi SCAM, SACD, etc.

SOFIA SOciété Française des Intérêts des Auteurs de l'écrit : Hôtel Massa 38 rue du Faubourg Saint-Jacques – www.la-sofia.org. ☝ Gère les droits de reprographie et de prêt en bibliothèque.

T

TRADUCTEURS

Voir ASSOCIATIONS (ATLF et STF).

3
BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie très riche, due à Jean-Yves Mollier, qui pourra compléter celle qui suit, est disponible sur le site du *Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines* : www.chcsc.uvsq.fr.

AIDES

CHARPENTIER, Jean, GUILOINEAU, Geneviève, *Guide des aides aux écrivains. Bourses et résidences,* La Maison des écrivains.☞ Une mise à jour sur site est en préparation.

COLLECTIF, *Guide des résidences d'écrivains en Europe,* Maison du Livre et des écrivains (Montpellier), Presses du Languedoc. ☞ Disponible à la Maison des écrivains (Paris) ou à la Maison du livre et des écrivains (20 rue de la République, 34000 Montpellier).

ASSOCIATIONS

Voir GUIDE et le chapitre « Adresses ».

ATELIERS D'ÉCRITURE

ANDRE Alain, *Babel heureuse. L'atelier d'écriture au service de la création littéraire,* Syros. ☞ Responsable d'un atelier d'écriture (Aleph), Alain André réfléchit sur sa pratique.

BING, Elisabeth, *Et je nageai jusqu'à la page,* Éditions des femmes.

BONIFACE Claire, *Les Ateliers d'écriture,* Retz ☞ Panorama des ateliers d'écriture.

ESCUDIÉ, René, *Des gorilles aux yeux mauves ou petite pédagogie pratique de l'atelier d'écriture,* CRDP Montpellier.

PIMET, Odile, BONIFACE, Claire, *Ateliers d'écriture. Mode d'emploi*. ESF, Didactiques.

ROSSIGNOL, Isabelle, *L'Invention des ateliers d'écriture,* L'Harmattan.

VOLKOVITCH, Michel, *Verbier. Herbier verbal à l'usage des écrivants et des lisants,* Nadeau. ☞ Stimulant.

Un *Annuaire des ateliers d'écriture* est en préparation chez Dixit. Le livre *L'Atelier d'écriture,* paru chez Bordas, ne concerne pas les ateliers d'écriture, mais propose des exercices pour maîtriser les « mécanismes scripturaux » fondamentaux.

AUTEURS – sur la notion d'–

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes,* tome II, 1966-1973, Seuil, p. 491-495. Première parution dans la revue *Manteia,* n° 5, été 1968. Repris dans « Le bruissement de la langue », *Essais critiques,* IV, Seuil, Points.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain,* Corti.

CONTAT, Michel (sous la direction de), *L'Auteur et le manuscrit,* Puf. ☞ Nombreux éléments de bibliographie sur la question.

FOUCAULD, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, 1954-1988,* tome I (1954-1969), p. 789 *sq*. Première publication dans le *Bulletin de la Société française de philosophie,* n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

VIALA, Alain, *L'Écrivain et son manuscrit,* Minuit.

AUTOBIOGRAPHIE

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Seuil, Points. ☞ Voir le chapitre « Adresses » et le numéro 26 d'*Ecrire et Editer.*

AUTOÉDITION

Voir AAA (Association des Auteurs Autoédités) au chapitre « Adresses ».

BODEAU, Sandrine, *Le Guide de l'auto-édition,* chez l'auteur. ☞ Épuisé. L'auteur étant membre de l'AAA, il doit être possible de consulter le livre par le biais de cette association. Nécessite déjà une mise à jour.

GUENOT, Jean, *J'écris et je m'édite. Guide pratique de l'auteur-éditeur,* Éditions Guenot (BP 101, 92216 Saint-Cloud). ☞ Par le pape de l'autoédition. Comporte de nombreuses pages pour ceux qui veulent aussi s'auto-fabriquer.

SOCCAVO, Lorenzo, *J'ose éditer mon livre. Réussir son livre de l'écriture à la vente,* Entrecom.

VALLIER, Claude, *L'Auteur en liberté. Guide de l'édition alternative,* Éditions www.michel-eyquem.com. ☞ Voir aussi à DROIT DE L'AUTEUR.

Pas sérieux

GICQIAUD, Marc, *Comment je m'édite. De l'ordinateur à l'imprimante. Essai technique,* Chez l'auteur.

LECOMTE, Mauricette, *Comment fabriquer ses livres et ses cédéroms sur le coin de son bureau*, Chez l'auteur (CD-Romans).

BIBLIOGRAPHIE – établissement d'une –

EHESS, *Le Tapuscrit. Recommandations pour la présentation des travaux de recherche en sciences humaines*, Marie-Louise Dufour pour les premières éditions (1971 et suiv.), Daniel Savoye de Puineuf et Annick Michel pour la mise à jour, Éditions de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), disponible au CID (Centre Interinstitutionnel pour la Diffusion de publications en sciences humaines), 131 bd Saint-Michel 75005 Paris. ☞ Le meilleur dans le genre. Les premières éditions étaient plus complètes pour la bibliographie des titres dans les langues autres que le français. Voir UNIVERSITAIRE – Travaux.

BIBLIOPHILIE

VAUCAIRE, Philippe, *La Bibliophilie,* Puf, Que sais-je ?

DESMARS, Henri, *Histoire et commerce du livre. Manuel à l'usage des bibliophiles, amateurs et professionnels*, Les Amoureux du livre, GIPPE. Disponible à la Maison du bibliophile. ✋ La meilleure initiation que l'on puisse trouver sur le livre avant le XXe siècle. Voir aussi à LIVRE.

BIBLIOTHÈQUE Voir le chapitre « Adresses », PRÊT EN BIBLIOTHÈQUE et CENSURE.

CENSURE

ORY, Pascal (sous la direction de), *La Censure en France à l'ère démocratique*, Complexe.

BIGOT, Christophe, *Connaître la loi de 1881 sur la presse*, Guide Légipresse.

CFPJ, *Abrégé du droit de la presse*, Les Guides du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, édition mise à jour par Philippe Bilger et Pierre Lebedel.

CORNU, Daniel, *Éthique de l'information*, Puf, Que sais-je ?

FRIEDMAN, Michel, *Libertés et responsabilités des journalistes et des auteurs*, CFFPJ.

JUNQUA, Daniel, *La liberté de la presse. Un combat toujours actuel*, Milan.

KUHLMANN, Marie, KUNTZMANN Nelly , BELLOUR, Hélène, *Censure et bibliothèques au XXe siècle*, Cercle de la librairie.

MALESHERBES, *Mémoires sur la librairie. Mémoires sur la liberté de la presse,* présentation par Roger Chartier, Imprimerie nationale, Acteurs de l'histoire. ✋ Comment, au XVIIIe siècle, à l'époque de la monarchie absolue, pouvait s'exprimer un directeur de la censure très libéral.

MORANGE, Jean, *La Liberté d'expression*, Puf, Que-sais-je ?

PIERRAT, Emmanuel, *Le Droit du livre*, p. 114 *sq*.

UPINSKY, Arnaud-Aaron, *Enquête au cœur de la censure*, Rocher.

CHANSON

ARBATZ, Michel, *Le Moulin du parolier. Guide pratique pour écrire des chansons*, Jean-Pierre Huguet. ✋ Se reporter à la bibliographie fournie de cet ouvrage et au numéro spécial d'*Ecrire et Editer* (n° 25).

CITATION

BOCHURBERG, Lionel, *Le Droit de citation,* Masson. ✋ Ouvrage très pointu sur la question qui ne se limite ni à la France ni au livre. L'ouvrage traite aussi d'autres domaines : œuvres musicales, banques de données, logiciels, jeux vidéo.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de citation,* Seuil. ✋ Une réflexion en profondeur sur le fait que, selon la formule de Montaigne, « Nous ne faisons que nous entregloser ».

Sites

JOBIN, Gilles : citations sur site. Un Canadien nous permet de découvrir son trésor. Intéressant parce que chaque citation est munie de toutes les références nécessaires : www.gilles-robin.org.

EVENE : www.evene.fr./citations. On reçoit une citation par jour sur son ordinateur. Mais des citations sans références. Une bonne idée galvaudée par le manque de rigueur et le mercantilisme.

Locutions Latines

Toutes les locutions latines sur le site : www.locutio.com. Voir aussi les sites signalés à DICTIONNAIRE.

COMITÉ DE LECTURE

PAGE À PAGE, *Éditeur pointu cherche auteur piquant*, Page à page, 32 pages (61 avenue du Peuple belge, 59800, Lille). ☞ Manifeste d'un éditeur qui reçoit beaucoup de manuscrits et donne quelques conseils judicieux.

DEGUY, Michel, *Le Comité de lecture. Confessions d'un lecteur de grande maison,* Champ Vallon. ☞ Michel Deguy, qui a longtemps fait partie du Comité de lecture de Gallimard, une fois évincé (sans le moindre soutien de ses confrères), fait part de son amertume et souligne les limites de cette grande messe.

MOLLIER, Jean-Yves, « Le comité de lecture. BIS », *Revue des sciences humaines,* numéro 219, p. 107-125.

CONCOURS

Voir PRIX LITTÉRAIRES.

DICTIONNAIRE

Voir DICTIONNAIRE au chapitre « Adresses ». Toutes les informations et les sites dans le titre ci-dessous :

PRUVOST, Jean, *Les Dictionnaires de langue française*, Puf, Que sais-je ?

PRUVOST, Jean, *Dictionnaires et nouvelles technologies*, Puf.

DOCUMENTATION – sources livresques

BICHET, Eveline, ZBINDEN, Madelaine, *Guide des sources d'information*, CFPJ. ☞ Adresses et personnel de tous les journaux, magazines, revues. Utiliser évidemment une édition récente.

LELEU-ROUVRAY, Geneviève, *Le Fil d'Ariane, Bibliothèques spécialisées de Paris et de la région parisienne,* Chez l'auteur (9, rue de Breteuil, 94100, Saint-Maur-des-Fossés).

HURET, J.-É, *Guide Nicaise des associations d'auteurs,* Librairie Nicaise (145 bd Saint-Germain, 75006 Paris).

ANONYME, *Guides des libraires d'ancien et d'occasion*, Ides et calendes, Berthelé (Berne). ☞ Pas mis à jour. Anciennes éditions disponibles à la Maison de la bibliophilie.

DOCUMENTATION – sources électroniques

LIVRES DISPONIBLES – Recourir au Minitel : 36 15 ELECTRE pour les particuliers et 36 17 ELECTRE pour les professionnels. Livres parus : www.bnf.fr. Pour d'autres adresses électroniques, voir aux différentes rubriques de cette biblio-

graphie ou à celle du chapitre « Adresses ». Sur les auteurs, des ressources précieuses. Par exemple, pour Maupassant, <maupassant.free.fr>, un site qui donne accès à la totalité de l'œuvre (y compris de nombreuses traductions) avec possibilité d'une recherche croisée. Pour Stendhal www.armance.com, permet d'avoir toutes les informations utiles sur cet auteur. Sur Internet, tout n'est pas fiable. La prudence est requise notamment pour les citations.

DROIT D'AUTEUR – histoire

BONCOMPAIN, Jacques, *La Révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815),* Fayard. ☞ Gros pavé (1172 pages !) publié avec l'aide de la SACD. Ouvrage foisonnant et enraciné dans l'histoire qui montre que le droit d'auteur est d'abord né d'une lutte contre les comédiens. Pour ceux qui veulent aller plus vite, se reporter à la partie historique des ouvrages cités ci-après.

EDELMAN, Bernard, *Le Sacre de l'auteur*, Seuil.

DROIT D'AUTEUR – juridique

Voir aussi DROITS DE L'AUTEUR ci-après.

COLLECTIF, *Contrôler les comptes d'éditeur*. Mode d'emploi, CPE.

COLLECTIF, *Contrat d'édition. Mode d'emploi*, CPE

DROIT D'AUTEUR – réflexion

FAULTRIER-TRAVERS, Sandra de, *Le Droit d'auteur dans l'édition*, Imprimerie nationale. ☞ Pas un ouvrage pratique, mais une réflexion intéressante s'appuyant sur des exemples.

THOMAS, Paris, *Le Droit d'auteur, l'idéologie et le système,* Puf, Sciences sociales et sociétés.

COLLECTIF, *Le Droit d'auteur et les bibliothèques*, Cercle de la librairie.

FARCHY, Joëlle, *Internet et le droit d'auteur. La culture Napster*, CNRS.

EDELMAN, Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, Puf, Que sais-je ?

DROITS DE L'AUTEUR

Voir DROIT DE L'IMAGE et DROIT D'AUTEUR.

Texte du Code de la Propriété Intellectuelle

VIVANT, Michel, BIRON, Jean-Louis, *Code de la propriété intellectuelle*, Litec. ☞ L'ensemble des textes de loi et des commentaires se référant à des jugements. Outil fondamental. Un ouvrage du même type chez Dalloz. Les ouvrages commentés (Litec, Dalloz) sont régulièrement mis à jour pour tenir compte de la jurisprudence. Le CPI est aussi accessible via Internet.

Ouvrages de synthèse

Premier niveau

PIERRAT, Emmanuel, *Le Droit du livre,* Cercle de la Librairie.

PIRIOU, Florence-Marie, *Vous écrivez ? Quels sont vos droits ?,* Dixit ☞ Réponse à la question posée par le titre, à partir des textes de loi et d'exemples, par une juriste qui fut responsable des questions juridiques à la SGDL.

LUCAS, Thierry, *Le Guide de l'auteur et du petit éditeur*, Juris / AGEC.

COLLECTIF, *Contrat d'édition. Mode d'emploi,* CPE.

GAUMER, Patrick (sous la direction de), *Le Guide de l'auteur de bande dessinée,* CNBDI, (Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image), Angoulême. ✋ Aborde les questions administratives et juridiques.

Deuxième niveau

PIERRAT, Emmanuel, *Guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs,* Cercle de la Librairie. ✋ Joint à l'ouvrage un CD contenant des modèles de contrat.

PIERRAT, Emmanuel, *Le Droit de l'édition appliqué. Chroniques juridiques de Livres Hebdo,* Cecofop/Prolibris, Cercle de la librairie, 2 tomes. ✋ Centré sur des problèmes précis et concrets.

GAUTHIER, Pierre-Yves, *Propriété littéraire et artistique,* Puf, Droit fondamental.

LUCAS, Thierry, *Le Droit de l'informatique,* Puf, Thémis, Droit privé.

DEPREZ, Pierre, FAUCHOUX, Vincent, Les Contrats de l'Internet et du Multimédia, Dixit.

Statut administratif et fiscal

VALLIER, Claude, *Statut administratif et fiscal de l'auteur,* www.michel-eyquem.com, disponible en version électronique sur www.lepublieur.com.

DROIT DE L'IMAGE

PIERRAT, Emmanuel, *Reproduction interdite ? Le droit à l'image expliqué aux professionnels et à ceux qui souhaitent se protéger*, Maxima/ Laurent de Mesnil.

ÉCRITURE – deux types

MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », article repris dans *Variations sur un sujet, Œuvres complètes,* Gallimard, Pléiade, p. 360 *sq.*

VALÉRY, Paul, *Œuvres,* Gallimard, Pléiade, tome I (« Au sujet d'Adonis », p. 474-495 ; « Avant-propos à la connaissance de la déesse », p. 1269-1280 ; « Poésie et pensée abstraite », p. 1314-1339 ; « Premières leçons du cours de poétique », p. 1340-1358 ; « Propos sur la poésie », p. 1378-1390 ; « L'enseignement de la poétique au Collège de France », p. 1438-1443), tome II (« De la diction des vers », p. 1253 *sq.* et les textes qui suivent dans « Pièces sur l'art »).

SARTRE, Jean-Paul : « Qu'est-ce qu'écrire ? », premier chapitre de « Qu'est-ce que la littérature ? » dans *Situations, II,* Gallimard.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivants » dans *Essais critiques,* Seuil, Points, p. 154 *sq.*

BOUCHARENC, Myriam, DELUCHE, Joëlle, *Littérature et reportage,* Pulim, Actes d'un colloque, Limoges, 2000.

JAKOBSON, Roman *Essais de linguistique générale,* tome I, ch. XI, Minuit. ✋ Distinction entre les différentes fonctions du langage dont la « fonction référentielle » qui correspond à l'écriture d'information et la « fonction poétique » cas limite de l'écriture littéraire.

ÉCRITURE DE PRESSE

Voir aussi à GUIDE et INTERNET.

Nombreux ouvrages au Centre de Formation et de Perfectionnement des journalistes, 29-33 rue du Louvre, 75002, Paris (*Guide de la rédaction, Lexique des termes*

de presse, La PAO. Pour bien choisir matériels et logiciels, Pour les adjectifs, vous viendrez me voir, Abrégé du droit de la presse, etc.) Voir aussi les productions de L'École Supérieure de Journalisme (ESJ) de Lille.

AGNÈS, Yves, *Le Manuel du journalisme*, La Découverte.

BROUCKER, José de, *Manuel pratique de l'information et écriture journalistique,* CFPJ.

MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *Les Secrets de l'écriture journalistique. Informer. Convaincre,* Syros.

MOURIQUAND, Jacques, *L'Écriture journalistique,* Puf, Que sais-je ?

ÉCRITURE DE TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Pour les codes à suivre, se reporter à TAPUSCRIT – établissement du texte, et à BIBLIOGRAPHIE.

PLOT, Bernadette, *Écrire une thèse ou un mémoire en sciences humaines,* Champion ☞ Réflexion en profondeur mais qui date de 1986 (réédité mais à l'identique) et ne donne donc pas à l'informatique la place qu'elle mérite.

ROUVEYRAN, Claude, *Mémoires et thèses. L'art et les méthodes. Préparation. Rédaction. Présentation,* Jean-Maisonneuve et Larose. ☞ Date un peu comme le précédent, mais conserve son intérêt.

ÉCRIVAINS – et éditeurs

RSH, *L'Écrivain chez son éditeur,* Revue de sciences humaines n° 219.

NYSSEN, Hubert, *Du texte au livre. Les avatars du sens*, Nathan ☞ Ce que lit le lecteur est rarement ce qui est arrivé chez l'éditeur.

SANTANTONIOS, Laurence, *Auteur / Éditeur. Création sous influence,* Loris Talmart.

UNSFELD, Siegfried *L'Auteur et son éditeur,* Gallimard. ☞ À partir d'exemples (Rilke, Brecht, Hesse, etc.), un grand éditeur allemand étudie le cheminement, souvent ignoré du public, qui précède la parution d'un livre.

ÉCRIVAINS – aspects sociologiques

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi,* 10/18. ☞ Pourquoi n'y a-t-il jamais eu de Shakespeare féminin ? Parce que, jusqu'à une époque récente, la femme n'a jamais eu « une chambre à soi ».

ROUSSEAU, Anne, RAMBACH, Marine, *Les Intellos précaires,* Hachette Littératures, Le Livre de Poche, Pluriel. ☞ L'envers du décor du journalisme et de l'édition.

COLLECTIF, *Écrire est un métier,* CPE.

VESSILIER-RESSI, Michèle, *Comment vivent-ils ? Le métier d'auteur,* Dunod, Communications, ☞ Le mot « auteur » est pris dans son sens large et englobe les compositeurs, les cinéastes, les auteurs de produits télévisuels.

BERNARD, Suzanne, *Chair à papier,* Le Temps des cerises. ☞ Chronique d'une galère.

LEMIEUX, Emmanuel, *Pouvoir intellectuel. Les Nouveaux réseaux,* Denoël.

ÉCRIVAINS – méthode de travail

RAMBURES, Jean-Louis, *Comment t*ravaillent les écrivains, Flammarion. ☞ Épuisé. Mériterait une réédition mise à jour.

DUCHESNE, Alain, LEGAY, Thierry, *Qu'est-ce qu'un écrivain ?,* Mots et Cie. ☝ Tous les aspects de la vie de l'écrivain à partir de nombreuses citations, parfois savoureuses, malheureusement sans références.

ÉCRIVAINS – leur itinéraire

Réponse de plusieurs écrivains

Pourquoi écrivez-vous ?, Sous la direction de Jean-François Fogel et Daniel Rondeau, Le Livre de poche, Biblio/Essais. ☝ Quatre cents écrivains de tous pays répondent à la question. Jose Donoso (Chili) dit : « *J'écris pour savoir pourquoi j'écris.* »

Réponses individuelles

BECK, Béatrix, *Mémoires de gargouille*, Grasset. ☝ « *On peut comparer les livres à des bouteilles de vin. Il y a de la piquette, des bons cépages et des grands crus, et puis les eaux-de-vie qui correspondent à la poésie.* »

BUKOWSKI, Charles, *Le capitaine est parti déjeuner et les marins se sont emparés du bateau*, Grasset, Le Livre de poche. ☝ Bukowski en fin de parcours se voit comme « *une vieille loco en route pour le dépôt* », mais il a tout de même son avenir devant lui : « *L'avenir se confond avec la phrase qui n'est pas encore écrite.* »

CAPOTE, Truman, *Conversations avec Truman Capote, Entretiens avec Lawrence Grobel*, Gallimard, Arcades. ☝ (sur Kerouac et sur 99,99 % des écrivains) « *Ce n'est pas de l'écriture, ce n'est que du tapage à la machine.* » ; « *La grande majorité des écrivains rédigent des nouvelles, mais ils ne les écrivent pas ; ils ne savent même pas ce qu'ils font.* »

DJIAN, Philippe, *Ardoise,* Julliard. ☝ À part Céline et Cendrars, la littérature française ne vaut pas tripette. Djian n'a de modèles qu'américains, lesquels souvent avaient des modèles français.

FITZGERALD, Francis Scott, De l'écriture, Complexe, Le Regard littéraire. ☝ « *De là vient la beauté de toute littérature. Tu t'aperçois que tes passions sont des passions universelles, que tu n'es pas un solitaire, à l'écart des autres. Que tu* fais partie. »

GARY, Romain, *La nuit sera calme*, Gallimard, Folio ☝ Du même auteur *La Promesse de l'aube* et plus axé sur les questions techniques : *Pour Sganarelle.*

GOETHE, Johann Wolfgang, Conversations avec Eckermann, Gallimard. ☝ « *Le meilleur livre allemand qui soit* » aux yeux de Nietzsche. « *Cette faculté créatrice concentrée en elle-même, ingénue, somnambulique, et sans laquelle rien de grand ne peut croître, n'est plus possible désormais. Nos esprits actuels sont tous offerts comme sur un plateau à la publicité […] Celui qui aujourd'hui ne sait pas s'en abstenir complètement et s'isoler par force est perdu*. »

GUÉRIN, Raymond, *Un romancier dit son mot*, La Bartavelle. ☝ « *Je ne suis pas un guide. Je suis seulement un pauvre type qui avance en tâtonnant dans un tunnel qui n'en finit pas.* » Aurait fait une belle épigraphe pour ce livre si je n'appliquais pas strictement le principe de l'épigraphe unique.

HARRISON, Jim, *En marge,* Christian Bourgois. ☝ Quand Jim Harrison dit à son père qu'il voulait devenir écrivain, celui-ci partit lui acheter une machine à écrire. « *Lorsque tu as suivi une cure intensive de Dostoïevski, de Tourgueniev, de Faulkner, de Stendhal et d'autres géants de la littérature, tu as pris l'habitude de monter sur d'immenses chevaux dont tu as bien du mal à descendre afin de trouver la taille adéquate de ta monture personnelle.* »

KING, Stephen, *Écriture. Mémoires d'un métier, Albin Michel.* ✍ *« N'y allons pas par quatre chemins : si vous n'avez pas le temps de lire, vous n'aurez pas celui d'écrire, ni les instruments pour le faire. C'est aussi simple que ça. »*

MORRIS-DUMOULIN, Gilles, *Le Forçat de L'Underwood,* Manya. ✍ Auteur de centaines de romans, il se présente lui-même comme un « romancier d'abattage ». Entre autres choses, une violente diatribe contre les plagiaires (« *Et que dire des "piqueurs", ces minables voleurs à la tire de l'espèce la plus méprisables puisqu'ils tirent effectivement des autres, avec le produit de leurs vols, l'essentiel de leur subsistance, voire de leur notoriété !* »

NOURISSIER, François, *À défaut de génie*, Gallimard, Folio. ✍ « *Il faut s'attendre à ne laisser rien. Quelques livres ? Jaunis et oubliés en deux ans, même des fidèles. Les amoureuses ? Elles étaient depuis longtemps envolées. Des amitiés ? C'est ce qui tiendra le plus longtemps à condition que nos survivants aient bonne santé et pas trop de respect humain.* »

PAVESE, Cesare, *Le Métier de vivre*, Gallimard, Folio. ✍ Des fulgurances qui vont à l'essentiel. *« D'où l'on apprend que le seul moyen d'échapper à l'abîme c'est de le regarder, de le mesurer, de le sonder et d'y descendre. »*

PORTILLO, Chantal, *La Marque du crayon*, Bérénice. ✍ *« La langue comme un berceau, une terre. Les mots comme une passerelle, les mots comme une main entre l'autre et moi. »*

ROCHEFORT, Christiane, *Conversations sans paroles*, Grasset. ✍ *« Qui s'est donné pour projet l'écriture véritable sait ce que cet apprentissage exige de temps et d'obstination ; à commencer par comprendre la nécessité de sous-écrire, et parvenir au dépouillement de l'enduit scolaire dont nous sommes couverts comme de scories. Je ne crois pas d'ailleurs en avoir terminé – j'avais mis le créneau plus haut et d'ailleurs, est-ce jamais fini ? »*

SAGAN, Françoise, « Lectures », dans *Avec mon meilleur souvenir,* Gallimard, Folio, p. 137-150. ✍ Très beau texte sur la manière dont Françoise Sagan découvre la littérature et ce que celle-ci représente depuis pour elle.

TABUCCHI, Antonio, *L'Atelier de l'écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert,* La Passe du vent.

VERCORS, *Ce que je crois,* Grasset.

XINGJIAN Gao, *La Raison d'être de la littérature,* L'Aube, Poche. ✍ Discours lors de la réception du prix Nobel. Surtout intéressant pour les entretiens avec Denis Bourgeois qui suivent.

On peut s'en passer

WOOLF, Virginia, *Journal d'un écrivain,* 10/18. Bavard. Seulement pour les orpailleurs qui acceptent de beaucoup tamiser pour trouver quelques pépites. Préférer *Une chambre à soi* du même auteur dans la même collection.

MAUGHAM Somerset, *L'Art de la nouvelle*, Rocher ✍ Titre trompeur (alors qu'il ne l'est pas en anglais : *The Short Story*). Quelques anecdotes. Sur Matisse à qui on dit : « *Mais une femme n'est jamais comme ça !* » Réponse : « *Ce n'est pas une femme, c'est un tableau.* » Dans le même esprit : « *Ce n'est pas l'existence, c'est une nouvelle.* »

DILLARD, Annie, *En vivant, en écrivant*, 10/18.

AUSTER, Paul, *Le Diable par la queue. Pourquoi écrire ?* Actes Sud, Le Livre de poche. ✋ Le sous-titre (« Pourquoi écrire ?) est un attrape gogos.

Écrivain – parlant technique

Je ne signale pas des ouvrages très connus comme le *Contre Sainte-Beuve* (et le *Pour Sainte-Beuve* de Cabanis), *Les Fleurs de Tarbes, Paludes*, la correspondance de Flaubert, les textes de Dubos, Gautier, etc. dont je suppose que mon lecteur les a lus. Dans les ouvrages cités à la rubrique relative aux écrivains parlant de leur itinéraire, les questions techniques sont souvent abordées.

BECKER, Jurek, *Gare à l'écrivain,* Actes Sud.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Le Style contre les idées,* Complexe, Le Regard littéraire.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant,* Corti.

HIGHSMITH, Patricia, *L'Art du suspense,* Calmann-Lévy. Patricia Highsmith, tout en insistant sur le fait qu'il n'y a pas de méthode universelle, à partir de son expérience, donne des conseils qui peuvent faire gagner du temps au débutant. « *La profondeur ne s'apprend pas dans les manuels de psychologie ; elle existe dans tout être créatif. Et – voir Dostoïveski – les écrivains ont toujours eu des années d'avance sur les manuels.* »

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Folio.

JAMES, Henry, *Sur Maupassant* précédé de « L'art de la fiction », Complexe, Le Regard littéraire.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman,* Gallimard.

LODGE, David, *L'Art de la fiction,* Rivages.

MAUPASSANT, Guy de, *Pour Gustave Flaubert,* Complexe, Le Regard littéraire. ✋ Voir la bonne définition du « réalisme » dans la Préface de *Pierre et Jean.*

MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages,* Grasset, Pocket.

NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier,* Denoël-Gonthier, Médiations.

PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature,* Gallimard, Folio.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman,* Gallimard, Folio.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio. Il ne s'agit pas d'un guide, mais la lecture de ce livre est importante pour tous ceux qui continuent d'écrire comme au XIXe siècle. Remise en question du personnage trop typé. L'objectif est de « *montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychologique* ».

ECO, Umberto, *Apostille au* Nom de la rose, Le Livre de poche, BiblioI/Essais. ✋ Lire aussi *L'Œuvre ouverte* du même, Seuil, Points.

VARGAS LLOSAS, Mario, *Lettres à un jeune romancier,* Gallimard, Arcades, ✋ Très riche. « *La littérature est pur artifice, mais la grande littérature réussit à le dissimuler quand la médiocre le dénonce.* »

ZOLA, Émile, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt,* Complexe, Le Regard littéraire.

ÉCRIVAIN – dans la fiction

BARRAULT, Jean-Michel, *Le Parcours du premier roman,* Félin. ✋À peine romancée, la suite des événements pour celui qui publie un premier roman.

BLANC, Henri-Frédéric, *Nuit gravement au salut,* Actes Sud.✋ Un éditeur qui a envie de « tremper son croissant » invite une auteuse au restaurant et ce qui s'ensuit. Écrit et avec de belles formules : « *Il est vrai que certains confrères en viennent à faire du livre au lieu de faire des livres, ou qu'ils ont tendance, sous la pression de nos amies les banques, à publier n'importe quoi si l'auteur n'est pas n'importe qui.* »

LACLAVETINE, Jean-Marie, *La Première Ligne,* Gallimard. ✋ L'écriture considérée comme une maladie pour laquelle il serait bien de créer une association « *écrivains anonymes* » à l'image de ce qu'ont fait les alcooliques. L'éditeur qui a voulu guérir les écriveurs de cette maladie se met à écrire.

MÁNAS, José Angel, *Je suis un écrivain frustré,* Métailié. ✋ Du danger d'être nègre.

NESSUNO, Niente, *L'Irrésistible (et très crétin) destin de Piéro,* Denoël. ✋ Une farce sur les milieux de l'édition qui égratigne au passage quelques figures médiatiques de cet univers. Bien vu sur les femmes qui s'entichent d'écrivains : « *Oui, sans doute les femmes, après être violemment attirées par les écrivains, les quittent-elles, lassées de les voir avec constance et plaisir s'enfermer dans un espace invisible, en construction perpétuelle, toujours en chantier, jamais fini, et qui ne tolère d'autre intrus qu'eux-mêmes*. »

UPFIELD, Arthur, *Un écrivain mord la poussière,* (écrivain australien), 10/18. ✋ Avec, au début, le cadavre d'un critique littéraire tout puissant, dont on découvrira qu'il a, au sens propre, mordu de la poussière. Le tout articulé sur l'opposition Littérature littéraire /Littérature grand public.

ÉDITION – ouvrages de base

BOUVAIST, Jean-Marie, UFR Communications Paris XIII, *Pratiques et métiers de l'édition,* Cercle de la Librairie.

SCHUWER, Philippe, *Traité pratique d'édition,* Cercle de la librairie.

ÉDITION – histoire de l'–

Voir aussi à LIVRE.

COLLECTIF, *Histoire de l'édition française,* Promodis. Cercle de la librairie. ✋ Monumentale histoire de l'édition française en quatre volumes : 1. Le Livre conquérant. Du Moyen âge au milieu du XVIIe siècle ; 2. Le Livre triomphant, 1669-1830 ; 3. Le Temps des éditeurs. Du romantisme à la belle époque ; 4. Le Livre concurrencé, 1900-1950. Complété par un cinquième volume sous une autre direction : 5. L'Édition française depuis 1945.

ROUET, François, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle,* La Documentation française.

MOLLIER, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition,* 1880-1920, Fayard.

BRETON, Jacques, *Le Livre français contemporain. Manuel de bibliologie,* Solin, deux tomes.

DIEU, Jacques, *50 ans de culture Marabout : 1949-1999*, Nostalgia (Verviers, Belgique).

FOUCHÉ, Pascal, *L'Édition sous l'Occupation. 1940-1944*, deux tomes, Mémoires de l'édition contemporaine (Université Paris VII).

LOUIS, Patrick, *La Table ronde. Une aventure singulière*, La Table ronde.

MISTLER, Jean, *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Hachette.

PARINET, Elisabeth, *La Librairie Flammarion, 1875-1914*, IMEC.

BOILLAT, Gabriel, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, Champion, 3 tomes.

SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission,* IMEC.

GOUDEMARE, Sylvain, PIERRAT, Emmanuel, *L'Édition en procès*, Léo Scheer.

COUÉGNAS, Daniel, *La Paralittérature*, Seuil, Poétique.

À signaler le début d'une collection « Entretiens » lancée par le Pôle des métiers du livre de Paris 10 (Saint-Cloud) : *Tanguy Viel parle des éditions de Minuit ; Philippe le Guillou parle des éditions Gallimard ; Vincent Ravalec parle de ses éditeurs.*

ÉDITION – analyse et critique

Voir aussi MONDIALISATION et ÉDITEURS – autobiographie.

SCHIFFRIN, André, *L'Édition sans éditeurs,* La Fabrique. ✋ Comment, aux USA, les puissances d'argent, provenant d'autres secteurs, ont détruit, au nom d'un impératif de rentabilité, l'édition à l'ancienne. Comment Schiffrin et d'autres organisent la résistance. Ce qui se passe en France n'est pas très différent.

ESPRIT, *Malaise dans l'édition,* numéro spécial de la revue *Esprit,* juin 2003.

JOURDE, Pierre, *La Littérature sans estomac,* L'Esprit des péninsules.

CURY, Maurice, *Littérature et prêt-à-porter,* E. C. Éditions.

BENOÎT-JEANNIN, Maxime, *La Corruption sentimentale. Les rentrées littéraires,* Le Cri, Essais.

HUOT, Hélène, *Dans la jungle des manuels scolaires*, Seuil.

LECLAIR, Bertrand, *Théorie de la déroute,* Verticales.

BREMOND, Janine, BREMOND, Greg, *L'Édition sous influence,* Liris.

CPE, *Évolution de l'écrit. L'auteur et ses interlocuteurs,* Actes du colloque CPE.

ALAIN-LÉGER, « La Pègre des lettres », *Libération,* 4 septembre 2003.

ÉDITEURS – biographie

[ALBIN MICHEL], HAYMANN, *Emmanuel, Albin Michel. Le roman d'un éditeur,* Albin Michel.

[CALMANN-LÉVY], MOLLIER, Jean-Yves, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l'édition moderne (1836-1891),* Calmann-Lévy.

[FLAMMARION], COTARDIÈRE, Philippe de la, FUENTES, Patrick, *Camille Flammarion*, Flammarion.

[GALLIMARD], ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard,* Seuil, Points/Biographies.

[GRASSET], BOTHOREL, Jean, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Grasset.

[HACHETTE], MOLLIER, Jean-Yves, *Louis Hachette. La fondation d'un empire*, Fayard.

[HETZEL], COLLECTIF, *Un éditeur et son siècle. Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)*, ACL Éditions/ Sociétés Crocus.

[JULLIARD], LAMY, Jean-Claude, *René Julliard,* Julliard.

[LAROUSSE], RÉTIF, André, *Pierre Larousse et son œuvre, 1817-1875*, Larousse.

[LAROUSSE], MOLLIER, Jean-Yves, ORY, Pascal (sous la direction de), *Pierre Larousse et son temps*, Larousse.

[POULET-MALASSIS], PICHOIS, Claude, *Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire,* Fayard.

ÉDITEURS – autobiographie

[ACTES SUD], NYSSEN, Hubert, *L'Éditeur et son double,* Actes Sud. ☞ Plusieurs volumes. Un peu bavard.

[BUCHET-CHASTEL], BUCHET, Edmond, *Les Auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur,* Buchet-Chastel.

[GRASSET], MULLER, Henri, *Trois pas en arrière,* La Petite Vermillon. ☞ L'envers de la tapisserie.

BELFOND, Pierre, *Les Pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur,* Fayard.

BORDAS, Pierre, *L'Édition est une aventure. Mémoires,* De Fallois. ☞ Un grand éditeur qui au bout du compte ne se repend pas d'avoir préféré une certaine mégalomanie à la micromanie.

CORTI, José, *Souvenirs désordonnés,* José Corti.

LAFFONT Robert, *Léger étonnement avant le saut,* Robert Laffont. ☞ L'auteur exprime bien ce qui caractérise le véritable éditeur : «*Nous vivons dans l'attente du manuscrit exceptionnel qui nous parviendra par le courrier sans recommandation d'aucune sorte et dont nous aurons eu l'art de discerner les mérites au milieu de tant d'autres. Enlevez ce frémissement passionnel, et l'édition perd une grande partie de son charme.*»

LAFFONT, Robert, *Un homme et son métier,* Robert Laffont.

LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer,* Belfond.

MASPERO, François, *Les Abeilles et la guêpe,* François Maspero, Seuil. ☞ Maspero avait renoué avec la formule de l'éditeur-libraire. « *Fabriquer un livre, c'est sentir que quelque chose naît là qui n'était pas avant, et qui est davantage qu'un objet. Jusqu'au moment où, comme dans un poème de Prévert, il ne reste plus qu'à " mettre son nom dans un coin du tableau". Et à laisser l'oiseau s'envoler de sa cage provisoire*. »

NADEAU, Maurice, *Grâce leur soit rendue,* Albin Michel.

STOCK, P.-V., *Mémorandum d'un éditeur,* Stock, 3 volumes.

VERNY, Françoise, *Le Plus beau métier du monde,* Olivier Orban.

GUIDE – écrivains et journalistes

Voir aussi DROITS DE L'AUTEUR.

Écrivains. Guides anciens

ALBALAT, Antoine, *Comment on devient écrivain,* Armand Colin, L'Ancien et le nouveau. ☝ Du même auteur, d'autres titres sur l'art d'écrire dans la même collection.

Auteurs et écrivains. Guides récents

GUENOT, Jean, *Écrire. Guide pratique de l'écrivain avec des exercices*, Chez Jean Guenot (85 rue des Tennerolles, 92 210 Saint-Cloud). ☝ Un classique. « *Petits ou grands, indiscernables les uns des autres, frères sans fraternité apparente, nous écrivons pour écrire.* »

COLLECTIF, *Comment se faire éditer,* Lire (magazine). ☝ Titre outrageusement commercial dans la mesure où le livre est essentiellement un répertoire d'adresses. A le mérite d'une fréquente mise à jour de ce répertoire. Informations sur les prix littéraires qui figurent déjà dans le guide *Lire* sur la question.

DUTERTRE, Jacques, *Manuel pratique pour les auteurs,* Grancher. ☝ Conseil de l'auteur pour ceux qui ne savent pas sur quoi écrire : « *Pensez à Nicole de Buron. A-t-elle un problème avec un de ses enfants, elle fait un livre ! Son contrôleur des impôts lui fait-il des misères ? Elle fait un autre livre !* »

Autoédition

Voir AUTOÉDITION.

Journalisme

Voir ÉCRITURE DE PRESSE.

CAZARD, Xavier, NOBÉCOURT, Pascale, *Guide de la pige*, Entrecom. ☝ Un autre guide de la pige au Club de la Presse de Lyon.

Revues

NUEL, Jean-Jacques, *La Revue. Mode d'emploi.* Guide à l'usage des auteurs, des créateurs de revues et des attachés de presse, Calcre.

Roman policier

Voir aussi ÉCRIVAINS – techniques d'écriture (Highsmith, Narcejac)

COLLECTIF, *Polar : mode d'emploi. Manuel d'écriture criminelle*, Mystery Writers of America, Encrage. Traduction d'un livre américain Mystery Writer's handbook, trente articles d'auteurs abordant la question.

Paralittérature

GALERNE, Gilbert, *Je suis un écrivain. Guide de l'auteur professionnel*, Encrage.

Théâtre

PRÉMONT, Henri, *J'écris une pièce de théâtre,* Écrire aujourd'hui.

Poésie

SGDL, *Le Petit Guide des poètes,* Site www.sgdl.org/fr ☝ Nombreuses informations : éditeurs, revues, prix, associations, associations d'amis d'écrivains, résidences d'écrivains, institutions, manifestations.

Écriture télé

CUCCA, Antoine, FOTI, Paola, *Écriture de la fiction télévisuelle*, Dujarric.

Écriture de scénarios

Voir SCÉNARIO.

Bande dessinée

Pour les questions juridiques, voir DROITS DE L'AUTEUR.

DUC, Bernard, *L'Art de la BD,* deux tomes, Glénat. ✋ Livre de base.

BROOKS, Brad !, PILCHER, Tim, EDGELL, Steve, *Le B.A.-BA de la BD et du dessin d'humour,* Eyrolles.

Numéro spécial d'*Ecrire et Editer* (n° 24).

Thèse, mémoire

Voir ÉCRITURE UNIVERSITAIRE et BIBLIOGRAPHIE.

INTERNET

DUFOUR, Arnaud, GHERNAOUI-HÉLIE, Solange, *Internet,* Puf, Que sais-je ?

HENNO, Jacques, *Internet,* Le Cavalier bleu, Idées reçues.

LAUBIER, Charles de, *La Presse sur Internet,* Puf, Que sais-je ?

CONTRADICTIONS, *Résistance sur Internet. Utopie technologique et logique marchande,* Revue *Contradictions* (Bruxelles) / L'Harmattan.

SCHNEIDERMANN, Daniel, *La Folie d'Internet,* Fayard.

BERA, Michel, MECHOUCAN, Eric, *La Machine Internet*, Odile Jacob.

WOLTON, Dominique, *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias,* Flammarion.

Numéro spécial d'*Ecrire et Editer* (n° 32) sur l'édition en ligne. Sur la LEN (Loi sur l'Économie Numérique), voir www.peripheries.net.

LANGUE – maîtrise de la – Voir STYLE.

Dictionnaire de langue

Le Robert 1 (ou *Le Grand Robert* en plusieurs volumes). ✋ Dans le même genre le *Lexis* de Larousse. Le *Littré* n'est pas à considérer comme une priorité du fait qu'il date. Et des dictionnaires de spécialité.

Ouvrage de base

GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage*. *Grammaire française*, Duculot. ✋ Utiliser une édition refondue par André Goosse (gendre de Grevisse).

Dictionnaire des difficultés du français

THOMAS, Adolphe-Victor, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Larousse. ✋ Vieilli sur certains points, mais reste utile.

JOUETTE, André, *Dictionnaire d'orthographe et d'expression écrite,* Le Robert. ✋ À choisir si l'on n'en prend qu'un dans la liste.

COLLECTIF, *Dictionnaire des difficultés du français d'aujourd'hui,* Larousse. ✋ Exemple du « français d'aujourd'hui », ce dictionnaire fournit des informations sur la conjugaison du verbe « aiguilleter ». En prise tout de même sur le français récent.

Guide des conjugaisons

Il en existe chez tous les éditeurs scolaires.

Dictionnaire des synonymes

BAILLY, René, *Dictionnaire des synonymes*, Larousse. ☞ Ou un autre dictionnaire de synonymes, mais uniquement des ouvrages qui expliquent les différences entre les mots . Les autres sont inutiles puisque les dictionnaires de langue fournissent les synonymes.

Dictionnaire analogique

Le *Thésaurus* de Larousse est un outil précieux pour ceux qui écrivent.

LIBRAIRES

REYNIÉ, Dominique (sous la direction de), *Librairies, corps et âmes,* Vinci. ☞Témoignages inédits de libraires.

LIVRE – histoire

Voir aussi BIBLIOPHILIE, ÉDITION – histoire de –

FEBVRE, Lucien, MARTIN, Henri-Jean, *L'Apparition du livre,* Albin Michel. ☞ Fondamental, sur le livre avant la PAO. Un classique qui n'a pas vieilli. Henri-Jean Martin a écrit d'autres ouvrages importants sur la question et participé à la monumentale *Histoire de l'édition française* citée à ÉDITION - histoire de.

MARTIN, Gérard, *L'Imprimerie,* Puf, Que sais-je ?

LABARRE, Albert, *Histoire du livre,* Puf, Que sais-je ?

COLLECTIF, *Dictionnaire encyclopédique du livre,* Cercle de la librairie. ☞ Monumental ouvrage, mais dont le coût peut être dissuasif. Réduction de 20 % pour les membres de la SGDL.

COLLECTIF, *Les Sciences de l'écrit. Encyclopédie de bibliologie,* Retz.

COLLECTIF, *Encyclopédie de la chose imprimée. Du papier à l'écran*, Retz. ☞ Un ouvrage essentiel.

VIDALING, Raphaële (sous la direction de), *L'Histoire des plus grands succès littéraires du XXe siècle,* Tana. ☞ Un beau cadeau à faire ou à se faire. En iconographie la couverture de l'édition originale des grands titres.

PISTOULEY, Eric, *Une poétique du livre,* Le temps qu'il fait. ☞ Un beau et bon livre chez un éditeur (Le temps qu'il fait) qui a le sens du papier. D'autres « petits éditeurs » devraient s'en inspirer.

JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche,* Presses Universitaires de Grenoble.

SAIRIGNÉ, Guillemette de, *L'Aventure du livre de poche : l'enfant de Gutenberg et du XXe siècle,* LGF.

AYALA, Roselyne de, GUÉNO, Jean-Pierre, *Les Plus Beaux Manuscrits de la littérature française*. Pour les manuscrits voir aussi le CD-Rom produit par la Bibliothèque nationale et la Réunion des Musées nationaux (*L'Aventure des écritures*).

DARNTON, Robert, *Gens de lettres, gens du livre*, Odile Jacob, Seuil, Points.

POLASTRON, Lucien X (avier), *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques,* Denoël. ☞ « D'Alexandrie à Bagdad, de Berlin à Sarrajevo, pourquoi brûle-t-on les livres ? »

MANIFESTATIONS ET LIEUX

LEWINO, Frédéric, OUALALOU, Lamia, *Paris à livre ouvert. Le Guide des lecteurs, des livres, des auteurs*, Autrement/Télérama.

SGDL Voir « GUIDES - poésie ».

MURIEL, André, Safêlivre, Calcre.

CULTURE.FR, Site www.cuture.fr à « agenda culturel » et « organisme ».

ECRIRE ET EDITER, numéro spécial sur les villages du Livre, n° 22. Informations pour mise à jour : Cité de l'écrit et des métiers du livre de Montmorillon : www.citedelecrit-montmorillon.com.

MÉTIERS DU LIVRE

WITTERVAL, Claire, *Les Métiers du livre*. Édition. Librairie. Bibliothèques, Bayard.

LEGENDRE, Bertrand, UFR Communications/ Paris XIII, *Les Métiers de l'édition*, Cercle de la librairie.

AMBRÉE, Christine, *Les Métiers de l'édition et du livre*, L'Étudiant, Pratique.

BRUISSON, *Les Professions du livre*. Edition. Librairie. Bibliothèques, Ellipse.

ASFORED : organisme de formation du Syndicat National de l'Édition. Voir chapitre « Adresses ».

ONISEP, *Les Métiers de l'information*, ONISEP.

Écriture

BASTIEN, Catherine, *Les Écrivains publics,* Bonneton.

MADOU, Geneviève, *Écrivain public. Un vieux métier d'avenir,* Le Puits fleuri.

JANVIER, Sophie, *Les Métiers du journalisme,* Puf, Major.

MONDIALISATION

WARNIER, Jean-Pierre, *La Mondialisation de la culture,* La Découverte. ☞ L'auteur, sans minimiser les menaces, souligne la force des réactions.

REGOURD, Serge, *L'Exception culturelle,* Puf, Que Sais-je ?

BARRICO, Alessandro, *Next, Petit livre sur la globalisation et le monde à venir*, Albin Michel.

MULTIMÉDIA

MC LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique,* Gallimard, Idées, deux tomes.

MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme,* Seuil, Points.

VASSEUR, Frédéric, *Les Médias du futur*, Puf, Que sais-je ?

BRUNE, François, *Les médias pensent comme moi. Fragment du discours anonyme*, L'Harmattan.

PLAGIAT

CHAUDENAY, Roland de, *Les Plagiaires. Le Nouveau Dictionnaire,* Perrin. ☞ Fourmille d'exemples parfois savoureux.

COLLECTIF, *Copier, Voler : les plagiaires, Revue Critique* n° 663-664, Minuit.

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Puf, Perspectives critiques. ☝ Une excellente synthèse sur la question.

MAUREL-INDART, Hélène, *Le Plagiat littéraire* (recueil de textes), Université François Rabelais, Tours.

Voir aussi « Upinsky » à CENSURE et « Morris-Dumoulin » à ÉCRIVAINS – leur itinéraire.

PRÊT EN BIBLIOTHÈQUE

BAPTISTE-MARREY, *Éloge des bibliothèques,* CFD, Hélikon.

COLLECTIF, *Lecture pour tous. Contre le prêt payant en bibliothèque publique,* Bérénice.

CASTILLO, Michel de, *Droit d'auteur,* Stock.

PRIX LITTÉRAIRES ET CONCOURS – guides

LABES, Bertrand, *Guide LIRE des concours et prix littéraires,* Lire. ☝ D'abord guide « Mont-Blanc », puis « Cartier » et aujourd'hui « Lire », mais toujours avec le même auteur. Très complet. Pour la participation aux concours et prix, on a envie de dire « Ça ne coûte rien d'essayer », mais ça coûte en exemplaires, en timbres et en temps.

CHARPENTIER, Geneviève, *Guide des concours et nouvelles,* L'Encrier renversé (25 chemin de l'Arnac, 81100 Castres).

PRIX LITTÉRAIRES – réflexions

BELFOND, Pierre, *Les Pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur,* Fayard. ☝ Contient un développement critique sur la question.

CARRIÈRE, Jean, *Le Prix d'un Goncourt,* Robert Laffont, Pauvert. ☝ L'auteur de *L'Épervier de Maheux* (paru chez Pauvert) raconte les multiples déboires qui suivirent l'obtention de ce prix. Selon les mauvaises langues, le prix, cette année, n'aurait pas été attribué à ceux qui le monopolisent habituellement pour sauver Pauvert de la faillite.

HEINICH, Nathalie, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance,* La Découverte.

PROMENADES LITTÉRAIRES

Guide littéraire de la France, Bibliothèque des Guides bleus, Hachette.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Les Hauts Lieux de la littérature en France* Bordas. ☝ Du même auteur, un livre du même type concernant Paris et un autre se rapportant à l'Europe.

CHAILLOU, Michèle, CHAILLOU, Michel, *Le Petit Guide pédestre de la littérature au XVIIe siècle (1600-1660),* Hatier, Brèves.

POISSON, Georges, *Guide des maisons d'hommes célèbres,* Horay.

PROTECTION DES ŒUVRES

Voir DROIT DE L'AUTEUR et DROIT DE L'IMAGE.

PSEUDONYME

GENETTE, Gérard, *Seuils,* p. 47 *sq.*, Seuil.

BONA, Dominique, *Romain Gary*, Fallimard, Folio, p. 350-408 et p. 50, 74, 110, 433-436, 444.

Hétéronymes

PESSOA, Fernando *Je ne suis personne. Une anthologie,* Christian Bourgois.

REVUES

NUEL, Jean-Jacques, *La Revue. Mode d'emploi. Comment publier une revue. Comment publier en revue*, Calcre.

CCDA, *Éditer une publication,* La Documentation française, Commission de la Coordination et de la Documentation administrative.

ARLIT et Cie, *Annuaire des Revues LITtéraires et Compagnie*, Calcre.

SGDL, Annuaire des revues de poésie sur le site www.sgdl.org/fr, rubrique « Le petit Guide des poètes ».

Voir aussi les sites www.revues.org et www.entrevues.org.

SCÉNARIO

LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie : les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, BD,* Le Clown et l'enfant (Cergy).

CUCCA, Antoine, FOTI, Paola, *L'Écriture du scénario,* Dujarric.

LÉON-GARCIA, Maryse, *Écrire son scénario. Manuel pratique*, Dixit.

CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal, *Exercice du scénario,* Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son. ☞ Se reporter à la solide bibliographie de cet ouvrage.

SKIRA, Bernard, *Le Guide pratique du Scénario,* Dixit/Cifap. ☞ De nombreux titres dans cette mouvance chez Dixit et chez Dujarric.

STYLE

Pour les figures de style, se reporter aux ouvrages très connus de Fontanier, Dupriez, Morier, Marouzeau, Bacry, Aquien, Pougeoise, Cressot. Afin d'éviter le principal travers :

LAROCHE, Henri, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Arléa.

En ce qui concerne la technique du discours ou de la narration, utiliser les titres parus chez De Boeck/Duculot ainsi que leur bibliographie : *Pour lire le roman, Pour lire le récit, Pour lire le poème, Pour pratiquer les textes de théâtre*. En plus sophistiqué, de Roland Barthes : *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaire au Collège de France*, établi par Nathalie Léger, Seuil, IMEC. Se reporter aussi à un ouvrage de base :

CHAREAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (sous la direction de), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil.

TAPUSCRIT – typo, maquette, établissement du texte

Voir BIBLIOGRAPHIE.

Initiation

BRUNET, Pascal, *Vos premiers pas en typographie*, Pascal, Osman Eyrolles Multimédia, Droit au but. ✋ Très simple, très pédagogique comme d'autres titres de la collection qui se rapportent à la PAO.

MILIC, Branislav, *Les Polices de caractères,* Osman Eyrolles Multimédia, Droit au but.

IMPRIMERIE NATIONALE, *Lexique des principales règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale,* Imprimerie nationale.

PERROUSSEAUX, Yves, *Manuel de typographie française élémentaire,* Atelier Perrousseaux éditeur. Voir aussi www.perrousseaux.com.

GOURIOU, Charles, *Mémento typographique,* Cercle de la librairie.

GUÉRY, Louis, *Dictionnaire des règles typographiques. Abrégé du code typographique à l'usage de la presse,* CFPJ.

RAMAT, Aurel, *Le Ramat typographique,* Corlet.

Niveau déjà avancé

COLLECTIF, *Code typographique. Choix de règles à l'usage des auteurs professionnels,* Syndicat national des cadres et maîtrise de la presse. ✋ L'ouvrage fondamental pour les professionnels. Voir le chapitre « Adresses ».

PERROUSSEAUX, Yves, *Mise en page et impression. Notions élémentaires,* Atelier Perrousseaux éditeur.

COLLECTIF (La Liste Typo), *Typographique Tombeau de Jean-Pierre Lacroux,* Talus d'approche. ✋ Hommage à un passionné de typographie par ses amis, ce qui permet d'aborder des questions très pointues.

TSCHICHOLD, Jan, *Livre et typographie. Essais choisis*, Allia. ✋ Par un typographe de grand talent, chargé, en particulier, de refaire la maquette et la couverture des Penguin qui ont précédé le livre de poche francophone. Questions pointues par un maître.

FRUTIGER, Adrian, *À bâtons rompus. Ce qu'il faut savoir du caractère typographique*, Atelier Perrousseaux.

BARONI, Daniele, *Art graphiquedesign*, (traduit de l'italien par Christine Piot), Chêne.

Histoire de la typographie

MINARD, Philippe, *Typographie des lumières* suivi *d'Anecdotes typographiques,* Champ Vallon. ✋ Excellent pour comprendre comment les choses se sont passées de Gutenberg (XVe siècle) au XIXe siècle.

TOMBEUR, Jef, *Femmes et métiers du livre,* Talus d'approche. ✋ Rôles, places, perceptions des représentations des femmes dans les métiers de la fabrication des publications.

PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie,* Gallimard, Idées.

FOURNIER , Henri, *Traité de la typographie* (1825), Reprint Ressouvevance. ✋ Pour percevoir le changement du vocabulaire.

BOUTMY, Eugène, *Dictionnaire de l'argot des typographes, précédé d'une monographie du compositeur d'imprimerie et suivi d'un choix de coquilles typographiques célèbres*, reprint Phénis, 2 tomes.

TECHNIQUES NARRATIVES

Voir STYLE et SCÉNARIO.

TITRE

GENETTE, Gérard, « Les titres », dans *Seuils,* Seuil.

BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie : variation sur le titre « Le Rouge et le Noir »,* Droz.

HOEK, Léo Huib, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,* Mouton.

BAILLET, Adrien, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs (1685-1686),* chapitre « Préjugé du titre des livres », Amsterdam, 1725.

ECO, Umberto, *Apostille au* Nom de la rose, Le Livre de poche, Biblio/Essais.

Pour le titre exact des œuvres, l'ouvrage le plus rigoureux est le *Dictionnaire Bordas de littérature française,* Henri Lemaître, Bordas.

TRADUCTION

GOUADEC, Daniel, *Profession : Traducteur (APE 748 F),* La Maison des dictionnaires.

BLETON, Claude, *Les Nègres du traducteur,* Métailié. ☞ Quand le traducteur passe de l'autre côté et se met à écrire.

TRAITEMENT DE TEXTE

CHEVALIER, Christian, *Traitement de texte. Guide de l'écrivain. PC et Macintosh,* Écrire aujourd'hui.

BATIFOULIER, Agnès, *La PAO. Pour bien choisir matériel et logiciel*, CFPJ.

WILLIAMS, Robin, *Le Livre du iMac*, First, Interactive. ☞ Un chef-d'œuvre de pédagogie. Les choses se gâtent avec le traitement de texte, l'auteur parlant d'un logiciel qui n'est pas d'usage courant.

Nombreux titres et nombreuses parutions en relation avec les nouveaux matériels chez First, Eyrolles, etc.

4
INDEX DU CPI
(Code de la Propriété Intellectuelle)

Tous ces articles sont, dans le CPI, précédés de la lettre L suivie d'un point.

X

ÉCRIRE

1. Aides à l’écriture
2. Écritures

1
AIDES À L'ÉCRITURE

La condition des écrivains a toujours été précaire. Les réussites spectaculaires ne doivent pas faire illusion. Celui qui décide de consacrer sa vie à l'écriture doit savoir qu'il a moins de chances de devenir très riche que de gagner le gros lot au Loto. Il m'est arrivé de dire que ce pari est à l'inverse du pari de Pascal. Pour Pascal, celui qui parie sur Dieu mise sur *rien* (cette misérable et brève existence) avec le risque de gagner *tout* (une éternité en compagnie de l'infiniment grand). L'écrivain qui se donne entièrement à son œuvre risque *tout* (cette merveilleuse existence terrestre, parfois sa raison) avec le risque de déboucher sur *rien* (aucun écho et une vie misérable).

Autrefois, l'écrivain était tributaire du mécénat. Il lui fallait faire la cour aux grands. Quand tout allait bien, il recevait des pensions, parfois avec obligation de participer à la propagande. Il pouvait aussi se voir confier des tâches. Ainsi Racine devient-il l'historiographe de Louis XIV. Dans les systèmes « socialistes », l'écrivain qui restait dans la ligne du Parti devenait une sorte de fonctionnaire.

Le mécénat peut subsister, notamment quand il repose sur des relations personnelles, mais l'aide aux écrivains relève aujourd'hui d'un système assez complexe, partiellement privé et

surtout étatique. Différentes administrations sont concernées au niveau central (CNL, Maison des écrivains, ministère des Affaires étrangères par exemple) et au niveau régional en relation avec les DRAC (Direction Régionale de l'Action Culturelle).

Cette aide s'adresse le plus souvent à des écrivains qui ont déjà publié au moins un titre à compte d'éditeur. Elle peut prendre trois formes :

- une simple bourse ;
- une « résidence » ;
- une « intervention ».

Une bourse

La bourse (ou le prix littéraire qui parfois en tient lieu) laisse à l'écrivain toute liberté. Elle permet soit à un jeune de persévérer soit à un ancien de terminer ses jours dans des conditions de vie décentes. On trouvera toutes les informations dans les deux livres conseillés dans la bibliographie (p. 342).

La résidence

De nombreuses municipalités font de l'animation (ou de l'agitation) culturelle en organisant des salons du livre. Il y aurait beaucoup à dire quand elles font payer un droit d'entrée aux visiteurs, font aussi payer l'emplacement à des petites maisons d'édition (qui ont de plus à leur charge les frais de déplacement et de couvert) et ne prennent pas la peine de demander à leur bibliothécaire de s'intéresser à ceux qui ont fait l'effort de venir.

Certaines municipalités poussent les choses plus loin que la mise en place d'un simple salon en organisant des *résidences d'écrivains.* L'écrivain est invité (et donc défrayé) pour plusieurs semaines ou plusieurs mois. Il existe souvent une contrainte : par exemple écrire un texte sur la ville d'accueil ou un texte dans lequel figurera le nom du lieu d'accueil. Tout cela laisse rêveur. Plus intéressant est

le travail d'*intervention* qui peut être demandé à l'invité. Cela peut, en milieu scolaire ou non, lui permettre de rencontrer son public. Les lecteurs, de leur côté, découvrent la réalité d'un univers qu'ils connaissent en général assez mal.

L'intervention en milieu scolaire

Le travail en milieu scolaire peut être une source de revenus pour l'écrivain. Donatella Saulnier, directrice de la Maison des écrivains, parlant de l'opération *L'Ami littéraire,* note une évolution de ce type d'activité. À l'origine, l'« animation », par un écrivain devant des élèves qui n'avaient pas lu son livre se ramenait à des discussions un peu stériles. Elles portaient le plus souvent sur les conditions de vie de l'auteur, lequel bien sûr évitait de dire la vérité (par exemple que ces interventions lui permettaient de manger). Aujourd'hui, on parle plutôt d'« intervention » ou de « rencontre ». Les élèves ont lu une œuvre et la discussion porte sur cette œuvre. De ce fait l'échange est beaucoup plus intéressant. Les écrivains de « jeunesse » sont évidemment privilégiés.

Avoir la tête à ça

Il y a de vrais professionnels de la résidence et de l'aide à l'écriture. On a parfois même le sentiment d'une chasse gardée. Cela ne suffit pas pour expliquer le petit nombre des auteurs intéressés. Le refus de postuler peut être lié à une certaine conception de l'écriture. La nécessité d'écrire trente pages sur la ville invitante est parfois considérée comme une prostitution. Il peut s'agir aussi de la crainte d'avoir à faire face à ce qui s'apparente à une commande. En réalité, la commande avec un délai à respecter, est très stimulante. Mais tout le monde n'ose pas l'affronter. D'une manière plus générale, pour tout ce qui est ce domaine d'aides et de résidences, il faut avoir la tête à ça. Et il est vain de penser que l'on puisse construire une carrière en s'appuyant sur ce système.

Point de vue personnel

Pour des informations plus précises et à jour, je renvoie aux chapitres « Adresses » et « Bibliographie ». Les deux titres signalés présentent le large éventail des possibilités pour la France et même l'Europe. Mon sentiment est qu'il ne faut pas surévaluer cet aspect et surtout ne pas devenir un professionnel de l'aide (plus que de l'écriture). J'aime beaucoup, de temps à autre, rencontrer des lecteurs. Mais ces rencontres n'ont vraiment d'intérêt que si elles conservent un caractère exceptionnel. Quand elles deviennent régulières, à la manière d'une sorte de second métier, on y trouve tous les inconvénients de la routine. Comme ailleurs, la répétition, c'est la mort. Chaque rencontre doit avoir un caractère unique. Il en va de même pour les résidences. En dehors d'un aimable folklore, elles peuvent permettre de vraies rencontres. Pour l'écrivain, elles sont l'occasion non pas de vacances, mais d'une certaine vacance. Les choses vraiment sérieuses se passent tout de même ailleurs.

Documentation pages 000.

2
ÉCRITURES

Histoire des guides de l'écrivain

Il existe des guides de l'écrivain depuis qu'il y a des gens qui écrivent. Mais, pendant des millénaires, ces guides ont porté sur l'expression elle-même. Ces « traités de rhétorique » apprenaient à bien parler et à bien écrire.

La maîtrise de la parole est devenue importante dès qu'est apparu un embryon de démocratie. L'accès au pouvoir passait par l'éloquence puisqu'il fallait séduire des assemblées ou des foules. D'où la prolifération de traités de rhétorique destinés à ceux qui souhaitaient devenir avocats ou se frayer un chemin en politique. Les choses n'ont pas beaucoup changé. Sinon qu'il faut savoir s'exprimer à la télévision. Les communicants qui entourent les hommes politiques remplacent les maîtres de rhétorique d'autrefois. « *Je crois qu'on mène le peuple comme les chevaux en leur parlant beaucoup* », écrivait Stendhal.

Les livres sur l'art d'écrire se sont ainsi multipliés au cours des siècles. Ils se font plus rares, parce qu'avec le romantisme et ses prolongements, on en est venu à penser que le style est une chose trop personnelle pour pouvoir se ramener à quelques recettes. Dans cet esprit, Pascal disait déjà que la vraie éloquence se moque

de l'éloquence. Il existe encore des ouvrages sur les figures de style, mais qui se veulent seulement descriptifs et non normatifs.

Aujourd'hui, les guides de l'écrivain ne portent plus que très rarement sur l'expression. Quelques-uns font du remplissage en consacrant la moitié de leurs pages à des conseils que l'on trouve partout sur les fautes à éviter. Des auteurs donnent des conseils sur la manière d'écrire un roman policier ou une pièce de théâtre, alors qu'ils n'ont jamais rien publié dans le genre. On préférera les praticiens qui parlent de ce qu'ils ont fait et dont les titres sont cités dans la bibliographie.

Les guides sont aujourd'hui « pratiques ». Ils se contentent de tout ce qui précède ou suit l'écriture. Leur but est d'améliorer les chances d'être publié ou d'améliorer le produit livre pour ceux qui ont décidé de s'éditer eux-mêmes. Ils permettent aussi à l'auteur de mieux connaître ses droits et de mieux les défendre.

Lire

Pour apprendre à écrire, il faut d'abord lire. L'écrivain a toujours commencé par être un lecteur sensible, pris parce qu'il lisait au premier degré, mais se posant aussi la question du « Comment c'est fait ? »

Quand on parle du *travail* de l'écrivain, il ne faut pas penser seulement au travail devant la feuille blanche ou l'écran. Le principal travail consiste à se former. Il n'y a pas de grand romancier précoce. Rimbaud, en poésie, n'est pas un génie à l'état brut. Il a la tête farcie de ses lectures et plus d'un parmi ses textes est une parodie. Stendhal comprend très tôt cette nécessité d'une maturation. Toute sa vie, il restera préoccupé par la nécessité de former son esprit : apprendre à raisonner, apprendre les techniques, enrichir sa culture, examiner comment procèdent les autres.

On peut évidemment décider d'être un écrivain du dimanche comme il y a des peintres du dimanche. Et l'on publiera une ou

deux plaquettes, on participera au salon du livre de l'endroit, vendant quelques exemplaires aux relations ou à quelques curieux favorables à la production locale. Il en va tout autrement de celui qui a décidé de consacrer sa vie à l'écriture, de la petite proportion de ceux qui ont choisi d'être écrivain.

Écriture d'information et écriture de création

Il faut revenir une fois de plus à la distinction entre l'écriture d'information (le documentaire) et l'écriture de création (le littéraire). Le littéraire, comme cela a été expliqué en début d'ouvrage, englobe la littérature mais aussi, dans certains cas, la philosophie, l'histoire et les formes les plus élaborées du journalisme.

Écriture d'information

Il existe différents niveaux dans l'écriture d'information. Pour tout ce qui est strictement de ce domaine (ouvrages techniques, manuels scolaires, vulgarisation, journalisme se limitant à rapporter des faits), l'écriture s'apparente à un artisanat. Le journaliste qui rend compte d'un accident et le photographe qui fournit le cliché destiné à accompagner l'article travaillent l'un et l'autre dans le documentaire. Le journaliste à qui l'on demande un article sur les engins de chantier ou sur un nouveau type de caméscope gère de l'information. À la limite, on ne lui demande pas de penser. Et on ne lui demande pas non plus trop de fioritures stylistiques. Il rapporte des faits, constate, rend compte.

À celui dont le rôle est de gérer l'information, le rédacteur en chef demande d'avoir l'esprit clair, de ne pas raisonner de travers et de ne pas ennuyer le lecteur, dans la mesure du possible.

Un enseignant de français qui écrit une grammaire, à la demande d'un éditeur, travaille exactement comme lorsqu'il prépare des cours. Il ne se prend pas pour un écrivain. Cette activité l'intéresse. Il essaie de faire au mieux, mais il ne s'implique pas

de tout son être et peut même travailler en écoutant la radio. Cela ne correspond pas à un engagement dans l'écriture tel qu'il se rencontre chez un écrivain.

Écriture d'information plus quelque chose

Très souvent, celui qui écrit du documentaire, mis à part les ouvrages techniques, s'efforce de rendre son discours attrayant avec pour préoccupation de ne pas ennuyer le lecteur. Les meilleurs savent, dans les limites permises par le genre, émouvoir ce lecteur, mettre en évidence la beauté ou la complexité de ce dont ils parlent. Ils empiètent sur l'écriture de création. Un degré de plus ils entrent dans la catégorie des écrivains. Vialatte est un exemple de journaliste dont les articles rassemblés en volume se vendent longtemps après sa mort alors que le journalisme, comme le début du mot l'indique assez, est de la prose au jour le jour, par nature éphémère.

La publication d'un livre par un journaliste ne signifie donc pas que nous sommes en présence d'un écrivain. Il est possible de distinguer plusieurs cas :

– le livre n'a pas été écrit par le journaliste lui-même ;
– il s'agit d'un livre strictement documentaire sans qu'il soit possible de parler d'une écriture ;
– le but du livre est d'apporter une information, mais son auteur a une « patte » reconnaissable ;
– le livre est d'un écrivain qui vaut plus pour l'écriture que pour l'information qu'il apporte.

Cette classification vaut aussi pour les articles. Comme pour les livres, les textes se rangeant dans la quatrième catégorie sont rares. Un billet d'humeur, une chronique peuvent se détacher sur un ensemble qui donne la priorité aux faits et à leur explication.

Écriture de création

Un engagement entier dans l'écriture peut déboucher sur la célébrité et la richesse. Le récent succès de l'auteur d'Harry Potter devenue plus riche que la reine d'Angleterre fait rêver tous les écrivains en herbe. Pourtant, lorsque le succès arrive, l'auteur, souvent, est déjà sur la pente descendante ou du mauvais côté du gazon, ce qui fait qu'il a surtout travaillé pour ses héritiers. La motivation doit être ailleurs.

Le véritable écrivain n'a que faire de mes conseils puisqu'il écrit simplement parce qu'il ne peut faire autrement. C'est pourquoi je ne donne pas de conseils autres que pratiques. Je ne sais pas ce qu'il faut faire pour être bon. En revanche, je sais pourquoi tant sont mauvais. Ils ne s'intéressent qu'à leur petite personne et à rien d'autre, nombrilisant à longueur de ligne. Le véritable écrivain, bien sûr, est égocentrique, égotiste même, mais, et c'est ce qui le distingue des mauvais, il se met à la place des autres. Selon la belle formule de Jean-Pierre Dautun « *Écrire, c'est trouver en soi les mots des autres.* » Celui qui a compris cela a déjà fait un grand pas dans le même esprit ce que dit Fitzgerald page 356.

Situation sociale

Celui qui a une vocation profondément ancrée ne suivra pas mes conseils et ira son chemin. J'aurais tout de même tendance à conseiller un second métier au moins pour les débuts. Pas enseignant, parce que ce métier déborde trop sur le reste, sauf, dans certains cas, pour le supérieur. Peut-être pas journaliste non plus, car à force d'écrire superficiellement, dans la ligne du journal, et en acceptant que la rédaction charcute ses textes, on y gagne du toupet, mais on y perd de sa crinière (chapardé à Flaubert). Non, une « planque » dans une administration, sans aucune perspective de carrière et en faisant juste ce qu'il faut pour ne pas être renvoyé. Ce que firent Maupassant, Troyat, Giono, Valéry et bien d'autres. Avec 35 heures par semaine, sur lesquelles il est possi-

ble de grappiller quelques heures pour son travail personnel, et si l'on ne ramène à la maison ni dossiers ni soucis, cela se tient. N'est pas concerné évidemment, celui pour qui papa a fait fortune et qui peut écorner le magot. La traduction peut être une solution. Le fait de naviguer entre deux langues est très formateur. Mais il arrive que le traducteur dévore l'écrivain comme l'explique par exemple Gilles Morris-Dumoulin dans *Le Forçat de l'Underwood.*

Dernier point, en ai-je vu de ceux qui disaient « J'écrirai quand je serai à la retraite », notamment parmi les enseignants. Quand ils arrivent à la retraite, ils sont comme de vieux canassons fatigués et n'écrivent pas ou écrivent des banalités dans un style plat. Du même acabit, ceux qui disent « Je voyagerai quand je serai à la retraite ». Trop tard. Ils partent, avec d'autres retraités, trimballés comme du bétail sur des circuits balisés. Le voyageur solitaire est un diable selon le dicton, mais c'est pourtant la seule manière de voyager intelligemment. Idem pour l'écriture qui est d'abord une aventure solitaire dans laquelle il faut se lancer tôt. Ce n'est pas un divertissement pour retraité qui cherche un remède à l'ennui ou un complément de retraite. Il y faut une dose de folie et pas cette sagesse précautionneuse qui à force d'assurer ses arrières fait qu'on est mort avant de descendre au tombeau.

Où, quand, comment travailler

Il faut se trouver un lieu où l'on n'est pas dérangé. Chacun découvre sa méthode. Celui-là travaille dans une chambre d'hôtel. Son confrère dispose d'un studio près de chez lui où il se rend à heures régulières. Tel autre (c'est moi) a la chance de vivre dans une soupente parfaitement silencieuse qui domine Paris. Il vit normalement durant la semaine, mais le week-end, il lui arrive de retirer les fiches des téléphones. Subsiste uniquement la ligne secrète connue des seuls *happy few* qui savent qu'il ne faut pas en abuser. Et brusquement le monde disparaît avec seulement la pluie et le vent qui battent la fenêtre. Heureux !

Pour le temps et la méthode, chacun trouve aussi son système. Quand la motivation est forte, les problèmes se résolvent et il n'est pas utile d'entrer dans le détail. Le seul conseil que j'oserais donner est de s'inspirer de ce que font les grands musiciens ou les grands sportifs. Prends pour exemple un grand pianiste ou un grand patineur : six heures d'entraînement par jour. Il peut encore échouer, avec ces six heures de pratique quotidienne. Mais sans cela il est sûr d'échouer.

Dix conseils d'Hemingway

aux jeunes écrivains

1. Soyez amoureux.
2. Crevez-vous à écrire.
3. Regardez le monde.
4. Fréquentez les écrivains « du bâtiment ».
5. Ne perdez pas votre temps.
6. Écoutez la musique et regardez la peinture.
7. Lisez sans cesse.
8. Ne cherchez pas à vous expliquer.
9. Écoutez votre bon plaisir.
10. Taisez-vous.

Gentiment communiqué par Aleph.

Dans cet esprit, accepte toutes les occasions d'écrire. Le journal de ton quartier, à titre bénévole, te demande de rendre compte des spectacles. Prends. Tu iras au spectacle gratuitement et cela t'obligera à sortir de chez toi. Une association te demande une conférence. Accepte. En te faisant rémunérer si possible. Tu en feras une brochure dans un second temps. Une revue aimerait un article de toi. Écris. En conservant tes droits sur le texte bien sûr. Un concours recoupe ce que tu es en train de faire. Participe. Toutes les occasions de se faire la main ou de la garder sont bonnes.

Il faut savoir rester seul sans pour autant s'isoler. Et, en même temps, ne pas perdre son temps avec ceux que Montherlant appelle les « chronophages ». On apprend peu de choses avec les années. Pourtant, j'ai le sentiment d'avoir appris ce qui peut se résumer en quelques mots : « *Ne pas perdre son temps avec les cons.* » Sauf, bien entendu, si l'on a décidé de faire de leur connerie un sujet d'observation. Par « cons », j'entends ceux pour qui la vie de l'esprit ne compte pas, qui n'ont pas un rapport vrai avec cette vie de l'esprit. Par « rapport vrai », je comprends un rapport qui ne repose pas sur le souci de paraître.

On m'interroge parfois sur une certaine brutalité de propos ou de comportement : « Mais vous ne vous faites pas des ennemis en agissant ainsi ? » Je réponds : « Mais bien sûr que si. C'est même le but. J'étrille donc je trie. »

D'autres principes (principes de l'huître, de la vache crevée, du rhinocéros, de l'ouragan, du ver solitaire, de la libellule) dans *Écrire est un miracle* évoqué en « quatrième de couverture ».

Qui peut se dire écrivain ?

Un véritable écrivain pense d'abord à écrire et accessoirement à publier. Nombre d'aspirants à l'écriture pensent d'abord à publier et accessoirement à écrire.

L'idée que le véritable écrivain ne se soucie pas de publier est trop belle pour être vraie, même si le cas se rencontre de personnes indifférentes à l'avenir de leur prose. Il est normal de souhaiter avoir un écho. C'est pourquoi il n'y pas lieu de prendre de haut celui qui, ne réussissant pas à se faire éditer à compte d'éditeur, opte pour l'autoédition ou le compte d'auteur. L'écho sera sans doute faible, mais il y aura un écho. Et surtout, l'œuvre publiée est mise derrière soi. Le champ est libre pour la prochaine.

Mais qui peut se dire écrivain ? Le mot est l'objet d'une véritable inflation. Il apparaît en incrustation à la télévision pour n'importe quel auteur d'un non-livre. Que mes amis qui l'ont fait m'excusent pour mon insolence, mais je trouve déplacé de se faire imprimer une carte de visite avec la mention « Écrivain ». La vérité sur ce point a été dite par Christian Vellas, dans un courrier qu'il m'adressait : « *Vous avez aussi pleinement raison quand vous dénoncez l'abus du terme "écrivain". Personne ne devrait avoir l'outrecuidance de se proclamer écrivain. Quelle insupportable et naïve fatuité ! Nous sommes tous des "auteurs", un point c'est tout. Ce ne sont que les autres qui peuvent nous décerner ce titre d'"écrivain", et cela ne peut être accepté avec humilité que lorsque cette reconnaissance vient de lecteurs inconnus et non des flatteurs de notre entourage.* »

Stratégies de carrière

Jusque-là, ce livre, dans sa façon de mener l'exposé, s'est strictement cantonné à l'écriture d'information. Le lecteur qui ne s'est pas arrêté en route sera récompensé par quelques pages d'écriture de création, ci-dessous et un peu plus loin. Le texte qui suit est extrait d'un livre de Maurice Cury intitulé *Littérature et prêt-à-porter*. Publié avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur, il exprime mieux que je ne saurais le faire, des profils de carrière différents. Je me permets de le citer intégralement parce que j'aurais aimé l'écrire.

Dupont et Durand

Jeunes gens qui rêvez de gloire littéraire, méditez cette histoire exemplaire, le talent est certes chose utile, mais pour vous porter au pinacle, c'est le pouvoir de le faire savoir (ou d'y faire croire) qui vous fera entonner les trompettes de la renommée ; pour cela distribuez du séné, si vous voulez de la rhubarbe en retour.

Deux jeunes gens signent, plein d'espoir, leur premier roman, dans une maison d'édition.

Le premier, Dupont, habite Romorantin où il est comptable dans une entreprise de travaux publics. Il est marié et il a un enfant. Il a envoyé son manuscrit par la poste à de nombreux éditeurs. Après sept refus, le huitième a accepté. C'est un livre sobre, sans concession, mais qui fait preuve d'une grande profondeur d'esprit et d'un réel talent.

Dupont, qui a pris un jour sur ses vacances d'hiver pour la séance de signature du service de presse, rentre à Romorantin et attend.

Six mois plus tard, il a obtenu une dizaine de critiques et vendu 824 exemplaires. Mais il sait que les débuts sont difficiles et il a déjà commencé son deuxième roman.

Deux ans plus tard, il signe son deuxième livre qui ne démérite pas. Il est toujours comptable à Romorantin et vient d'avoir un deuxième enfant.

Six mois plus tard, douze critiques, 934 livres vendus. L'éditeur trouve qu'il a du talent et qu'il faut lui faire confiance.

Si bien que, deux ans après, quand paraît le troisième livre qui sans conteste est le meilleur, Dupont est résolument comptable à Romorantin et préoccupé par la naissance de son troisième enfant.

L'éditeur est un peu irrité par ce terne employé provincial qui n'a pas réussi à se faire des amis dans le monde et la presse littéraire, qui n'a pas cherché à creuser son trou dans l'*intelligentsia* parisienne, qui ne fréquente que le Café du Commerce et la Brasserie de la Paix de son bled natal.

Six mois, huit critiques, 624 exemplaires vendus. Qu'importe à Dupont, il continue d'écrire. Mais un auteur délaissé par la critique a-t-il vraiment du talent ? On peut se poser la question.

Deux ans plus tard, son nouveau livre est refusé par le service *marketing* de la maison d'édition car c'est un auteur réputé invendable. Dupont ne publiera plus jamais.

Le deuxième auteur, Durand, vit à Paris, dans le Ve arrondissement. Il termine des études de lettres. C'est son père, professeur, qui a confié le manuscrit à un collègue de faculté, conseiller de la maison d'édition. C'est un livre brillant, au style incisif et percutant, un peu vain.

Six mois passent. Dix critiques. 832 exemplaires vendus.

Mais Durand ne reste pas les deux pieds dans le même sabot. Muni de cette carte de visite que constitue son premier livre, par l'intermédiaire de Mme Pomponne, rencontrée lors d'un colloque, il rentre comme stagiaire dans un journal. Là, petit à petit, il en vient à rédiger quelques brèves pour les informations générales puis pour la page littéraire dans laquelle on finit par lui confier quelques critiques. Il a aussi, à force de gentillesses et de persévérance, réussi à devenir lecteur dans sa maison d'édition.

Quand son deuxième livre paraît, égal à lui-même, il connaît un peu de monde, les critiques sont plus nombreuses, il est dans le peloton des jeunes auteurs pleins de promesses, il ne vend que 1413 exemplaires mais tout le monde est content.

Il va enfin avoir une place de critique à part entière dans son journal puis de chroniqueur tandis que son éditeur le prend comme conseiller littéraire. On commence à se dire que ce jeune homme risque de devenir quelqu'un sur qui il faudra compter et dont on peut avoir besoin. On le trouve de plus en plus charmant et son talent (dont on n'a jamais douté, grands dieux !) apparaît d'une évidence aveuglante ! Il fréquente maintenant le Kentucky, le bar du Pont-Royal, la Closerie des Lilas. On le voit à la télévision, même dans les émissions de variété.

Quand, deux ans plus tard, il publie un troisième livre, un peu plus faible peut-être, un peu bâclé, mais toujours brillant, il connaît le tout-Paris. Tous les critiques qui comptent parlent de lui, il vend neuf mille exemplaires et rate de peu un important prix littéraire. Le voilà dans l'orbite du succès et de la célébrité. À lui de ne pas faire de faux pas, D'affermir son pouvoir, de se soucier de rechercher les sinécures plutôt que de mesquinement défendre ses droits d'auteur, de se faire des amis puissants, de ne montrer du courage qu'envers des ennemis inoffensifs. Mais cet homme est habile ne nous faisons pas de souci pour lui.

Vingt-cinq ans plus tard, devenu académicien, dans l'attendrissement euphorique d'une fin de dîner, il parle avec son vieil éditeur retraité et lui dit : « Au fait, qu'est devenu ce type qui avait signé son premier livre avec moi, c'était épatant ! Rappelez-moi son nom ? »

Texte très juste, même s'il faut faire la part de la caricature. Il est des académiciens qui ont un réel talent et des auteurs de province avec beaucoup d'entregent et peu doués. À Paris, vivent des écrivains qui vont leur train, ont des lecteurs, et ne participent pas au carnaval médiatique.

Atelier d'écriture

Peut-on apprendre à écrire ? Et, plus précisément, peut-on apprendre à écrire dans un atelier d'écriture ? *Ça ne peut pas faire de mal.*

Pour répondre plus longuement, il est nécessaire de s'arrêter sur les fonctions de l'écriture. Parmi ces fonctions, ne pas négliger la fonction thérapeutique. La fièvre d'écrire, il est possible que ça ne se soigne pas, mais écrire soigne. Ne serait-ce que pour cette raison, les ateliers d'écriture ont leur raison d'être.

L'atelier d'écriture peut permettre d'acquérir des connaissances diverses (histoire littéraire, précisions sur les figures de style, fonctionnement du monde de l'édition). Il s'agit d'un aspect cependant tout à fait accessoire. Les ateliers sérieux ne consacrent pas beaucoup de temps à ces aspects qui peuvent s'apprendre dans les livres ou sur les bancs de la faculté.

L'important est la dynamique créée par le groupe. Les contraintes, l'émulation favorisent souvent une sorte de déblocage. Par ailleurs, l'aspirant écrivain a la possibilité d'avoir des lecteurs de son texte autres que ses proches (dont l'avis est toujours biaisé par le souci de ne pas faire de peine). L'intérêt du C/E, disais-je plus haut, est que l'écrivain est jugé par ses pairs. Il en est un peu de même dans un atelier d'écriture. Le public de l'atelier (l'animateur et les participants) n'est pas a priori bienveillant et son rôle est bénéfique en cela. Il faut ajouter la rencontre, elle aussi stimulante, avec des praticiens, les animateurs ou des écrivains invités.

C'est pourquoi il faut considérer les ateliers d'écriture par correspondance comme une peu aimable plaisanterie. L'essentiel reste évidemment une formation personnelle avec ce que cela comporte de travail prolongé. Mais l'atelier d'écriture, s'il n'est pas une panacée, peut aider ceux qui, en particulier, n'ont pas la chance d'être en contact avec le monde de la création littéraire.

Dix principes

en forme de binômes

1. Savoir être seul. Savoir ne pas rester seul.
2. Savoir dire non. Savoir dire oui.
3. Être souple. Être ferme.
4. Ne pas rêvasser. Rêver.
5. Imiter. Inventer.
6. Ne penser qu'à ça. Savoir penser à autre chose.
7. Ne pas négliger la stratégie. Penser d'abord à écrire.
8. Vivre à l 'écart du monde de l'édition. Fréquenter les gens de métier.
9. Se prendre pour le centre du monde. Savoir que l'on n'est qu'une poussière du cosmos.
10. Écrire pour la postérité. Écrire pour les vivants.

L'écriture de presse

L'écriture de presse est sans doute le genre qui s'apparente le plus à un artisanat. C'est en ce sens qu'il s'apprend et qu'il y a des écoles pour ça.

Cette écriture est tournée vers l'efficacité immédiate de la communication. Un journal est de la prose au quotidien. Être clair et vivant sont les deux exigences fondamentales. Il importe aussi de savoir éviter les multiples traquenards de la censure. Sur cet aspect, adresses et ouvrages de base pages 347 et 354.

Travaillons frères, travaillons

Je reviens à celui qui a choisi de se faire un chemin dans l'écriture de création. Et qui a donc opté pour le long terme. Il faut travailler.

Baudelaire, Rilke, Gide avant moi (modeste avec ça) ont insisté sur le défaut principal des jeunes auteurs qui est la précipitation. Si tant de mauvais manuscrits encombrent les rayons des éditeurs, c'est que trop de prétendus écrivains « glandent » au lieu de travailler. On ne devient pas violoniste, même modeste, sans des années d'apprentissage et d'exercice. Pourquoi en serait-il autrement pour l'écriture ? Trop de gens pensent que leur cas est intéressant et ne comprennent pas que l'art n'est pas figuration mais transfiguration. Un véritable écrivain ne perd jamais tout à fait son temps. Mais tout de même. Il faut mettre en œuvre des moyens au niveau de ses prétentions : « *Travaillons, frères, jusqu'au point du jour, jusqu'au chant du coq… Le coq chante, l'heure sonne… Il en est quitte pour un mal de tête.* Il le fallait ! »

Pour terminer sur le texte de création promis, un contre-exemple :

La journée d'un glandeur

Réveil un peu comateux. Il est vrai que l'Assemblée générale de l'association des amis de Stendhal a eu hier soir des prolongements inattendus. Il faut que je fonce à la loge parce que je remplace le gardien, parti à la retraite, pour la distribution du courrier en attendant l'arrivée d'un nouveau gardien. Cela prend un peu de temps, mais permet des contacts intéressants avec les habitants de l'immeuble. Un peu plus tard, en tant que responsable du Conseil syndical des copropriétaires, je passe une demi-heure avec un entrepreneur qui doit établir un devis pour la réfection de la loge. La voisine du dessous passe me voir et me tient la jambe un bon moment. Elle est assez mauvaise langue.

Certains mettent ce côté vipérin sur le compte de l'âge, mais moi, qui la connais depuis longtemps, sais qu'elle a toujours été comme ça. On vieillit comme on a été. Réponse à quelques e-mails dont un pour expliquer à un auteur ce qu'est la « passe ». Pas le temps de dire ouf ! qu'il est déjà onze heures. Une ou deux courses. J'en profite pour passer chez Marie, la libraire, et lui demander si elle ne pense pas que ce beau temps implique un petit tour chez Gégène, place du Tertre. Pour Marie, un déjeuner chez Gégène par beau temps, avec le soleil, le ciel bleu, les parasols, le flot des touristes, c'est déjà les vacances. Repas terminé, nous décidons de prendre nos aises pour le retour. En bas du Sacré-Cœur, prise de soleil sur un banc, face à Paris. Nous bavardons, regardons les touristes. Quand Marie me dit combien elle apprécie de tels moments, j'ajoute seulement : « Ce serait encore mieux si nous nous aimions. » Elle n'y voit pas d'insolence mais un lien avec un texte dont nous avons discuté. Comme il faut bien qu'elle aille ouvrir sa boutique, nous finissons par lever le camp. Sur le chemin du retour, une terrasse en plein soleil nous paraît irrésistible. Pause café. Marie me raconte qu'un jour, le garçon de ce café a vainement essayé de lui faire avouer qu'elle était actrice de cinéma ou de télévision. Pas convaincu par ses dénégations, il finit par lui dire : *« Excusez-moi, mais, en fin de compte, je comprends très bien que vous préfériez rester incognito. »* Redépart. Je passe à ma banque où mon compte est vide mais pas la « Réserve plus » (agios à 16 %). Petite sieste puis saut dans le sixième pour voir l'exposition d'une amie. Déjà 18 heures. Il est temps de se préparer pour partir à une réunion d'urgence de notre association de défense des auteurs. Nous sortons à peine d'un procès qu'un autre nous tombe sur la tête. Avant d'aller à ces réunions, je me douche, me rase, mange un morceau ce qui, ajouté à la sieste, me donne une sorte de supériorité sur les autres qui arrivent de leur travail, fatigués, avec un

petit creux, et pas rafraîchis. J'ai l'impression de perdre un peu mon temps dans ces réunions, mais l'ambiance est bonne. Retour à pied. Le trajet Bastille - Montmartre ne me paraît pas long. Je tiens vraiment la forme, peut-être à cause des différents cafés ingurgités. Je constate ce que je sais déjà. Dès que la température s'élève, Paris change. Les gens s'attablent aux terrasses, déambulent. On vit dans une autre ville. Arrivé chez moi vers onze heures, j'ouvre la télé pour voir une dixième fois le magnifique but de Zidane. Réponse à deux courriels. Au lit, j'essaie de lire, mais le sommeil est plus fort.

Ai-je été heureux au cours de cette journée ? Je crois pouvoir dire oui. J'ai cédé au « divertissement » pascalien, mais en ayant conscience de le faire (Pascal ne condamne pas le « divertissement » en lui-même, mais seulement ceux qui s'y adonnent inconsciemment). J'avais la forme et j'ai glandé. Dans une ville heureuse, restant toujours sur une sorte de nuage. Peut-on demander mieux ?

Pendant ce temps, mon voisin de palier, Patrice Calvin, est resté huit heures à sa table de travail et a aligné trente pages de son quinzième roman.

Il serait fâcheux tout de même de terminer sur cet exemple à ne pas suivre même s'il correspond à une beaucoup trop grande quantité d'aspirants à l'écriture. Il paraît préférable de conclure sur ce qui devrait être l'objectif de tous ceux qui se collettent au papier ou à l'écran. Qu'à un degré moindre, mais tout de même, on pense d'eux ce que Nietzsche dit de Montaigne : « *Qu'un pareil homme ait écrit, véritablement la joie de vivre sur terre s'en trouve augmentée.* »

RÉFÉRENCES DES CITATIONS

Page 3, « En matière de préceptes […] : *Philosophie de l'art,* Hippolyte Taine, Slatkine reprint, 1980, édition originale 1882, p. 12.

Page 17, « […] l'écrivain ne peut avoir […] » : Roland Barthes, *Essais critiques,* Seuil, Points/Essais, 1964, p. 155 ; article paru dans la revue *Arguments* en 1960.

Page 18, « Dès que l'on se hausse […] : George Orwell, *Essais, articles, lettres,* Ivréa / L'encyclopédie des nuisances, traduction Anne Krief, Michel Pétris et Jaime Semprun, 1995, tome I, p. 22.

Page 18, « Nous voulons *écrire quelque chose*, et […] » : Roland Barthes, *Essais critiques*, ibidem, p. 158-159.

Page 27, « Et ce jour-là nous comprîmes que […] » : *Trois pas en arrière,* Henry Muller, La Table ronde, La Petite Vermillon, p. 85.

Page 31, « Le compositeur est celui qui […] : Philippe Minard, *Typographes des lumières,* Champ Vallon, Époques, 1989, p. 31-32.

Page 61, « Le roman est devenu […] : Antoine Albalat, *Comment on devient écrivain*, Armand Colin L'ancien/ Le nouveau, 1992, première édition 1925, p. 32.

Page 63, « […] est convaincu que l'abaissement […] » : André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs,* La Fabrique, 1999 (l'édition en langue anglaise est postérieure), p. 49.

Page 64, « Ce qui se forme en Occident […] : *L'Édition sans éditeurs,* p. 94.

Page 64, « Quel brave ! {le général Montcornet] et il payait recta ! Un maréchal de France a pu sauver l'Empereur ou son pays, il payait recta sera toujours son plus bel éloge dans la bouche d'un commerçant. », *La Cousine Bette, La Comédie humaine,* Gallimard, Pléiade, 1977, tome VII, p. 154.

Page 65, « Il faut que les instances publiques […] » : Jean-Pierre Warnier, *La Mondialisation de la culture,* La Découverte, Repères, 2003, p. 110.

Page 80, « Murmure, un temps viendra que […] » : début d'un beau texte de Louis Aragon, *La Mise à mort,* Gallimard, Folio, 1965, p. 236-237.

Page 90, « Tu vois, François, c'est l'heure du japon ! » : Henry Muller, *Trois pas en arrière,* La Table ronde, La Petite Vermillon, 1952 et 2002, p. 86.

Page 113, « C'est un terrible avantage […] : Rivarol, « Pensées, traits et bons mots » dans « Mélanges », *Œuvres complètes*, Slatkine reprint, 1968 (reprise de l'édition de 1808 en cinq volumes), tome V, p. 344.

Page 152, « Le lecteur était désorienté […] : *Apostille au* Nom de la rose, Le Livre de poche, Biblio/Essais, p. 9.

Page 152, « Quant à ce titre de *Germinal*, […] : Émile Zola, lettre à Van Santen Kolff du 6 octobre 1889, cité dans *Seuils* de Gérard Genette, p. 79, qui renvoie lui-même à *La Fabrique de* Germinal, de C. Becker chez Sedes, 1966, p. 495.

Page 157, « Le Titre d'un Livre doit être… » : Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs,* 1725, p. 489, cité dans *La Marque du titre,* Léo Huib Hoek, Mouton, p. 8.

Page 163, « Il m'a volé mon nom […] » : *Georges Arnaud. Vie d'un rebelle,* Roger Martin, Calmann-Lévy, 1993, p. 10.

Page 205, « Monsieur Stock, j'ai reçu votre carte… » : P.V. Stock, *Mémorandum d'un éditeur,* Stock, tome 1, 1935, p. 94.

Page 206, « Élucubration incompréhensible… » : Gabriel Astruc, *Le Pavillon des fantômes,* Mémoire du Livre, 2003, p. 131.

Page 355, « Ce qui importe au public… », Malesherbes, *Mémoires sur la librairie. Mémoires sur la liberté de la presse,* présenté par Roger Chartier, (début du « Troisième mémoire sur la librairie »), Imprimerie nationale, 1994, p. 99, cité dans *Histoire et commerce du livre* d'Henri Desmars, p. 131.

Page 381, « Je crois qu'on mène les peuples… » : Stendhal, *Journal,* 11 août 1830, *Œuvres intimes*, tome II, Gallimard, Pléiade, p. 133.

Page 384, « Écrire, c'est… » : Jean-Pierre Dautun, conversation téléphonique.

Page 389, « Dupont et Durand » : Maurice Cury, *Littérature et prêt-à-porter,* E.C. Éditions, 1995, p. 7-9.

Page 393, « Travaillons, frères […] : Gérard de Nerval, montage à partir du « Chœur des gnomes », *Petits châteaux de bohême,* dans *Œuvres* , tome I, Gallimard, Pléiade, 1960, p. 105-106.

Page 395, « Qu'un pareil homme ait écrit… » : Nietzsche, *Œuvres,* I (*Schopenhauer éducateur,* I), Robert Laffont, Bouquins, p. 295 (commentée p. 1323).

Page 409 (Remerciements), « *Collectif.* – Un bon écrivain… » : Nietzsche, *Œuvres,* I (*Humain, trop humain,* I, 180), Robert Laffont, Bouquins, p. 541.

INDEX

REMERCIEMENTS

Contrairement à une idée reçue, on ne fait jamais un livre seul. Nietzsche le disait déjà : « *Un bon écrivain n'a pas seulement son propre esprit, mais aussi l'esprit de ses amis.* » Ce qui vaut pour l'écriture de création est encore plus net pour l'écriture d'information. Roger Gaillard a suivi de près la distinction entre les trois types d'édition. Sylvie Loriquer, Joël Audant et Jean-Marc Savoye m'ont aidé pour le développement relatif au commerce du livre. Claude Vallier a complété mon information sur la situation administrative de l'auteur et Irène Delse a fait de même pour les impôts. Je dois à Matthieu Douxami en ce qui concerne la protection sociale et Jacqueline Lahana m'a fait le point sur les traducteurs – qui mériteraient un guide à eux seuls. Henri Desmars et le responsable du *Magazine du bibliophile* m'ont informé sur le vocabulaire du livre. Jean-Yves Mollier m'a permis d'amender ma bibliographie. Le développement sur les questions juridiques a été nettement amélioré grâce aux interventions d'Emmanuel de Rengervé et d'Emmanuel Pierrat. J'ai beaucoup appris aussi au cours des séances de travail du CPE notamment celles qui ont contribué à l'élaboration d'un nouveau Code des usages. Cédric Malécot m'a gratifié d'un beau colophon, Catherine Dupin a suivi avec soin et patience l'avancement de la maquette. Corinne Binois a pris en charge les dessins. Dernière à intervenir mais non des moindres, Pascale Kristy a relu avec minutie l'ultime jeu d'épreuves. Merci les amis.